

Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes de San Carlos
Departamento de Pintura



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

EL PROCESO DE LA CREACIÓN EN LA OBRA DE ARTE
INDIVIDUAL PICTÓRICA Y SU VINCULACIÓN CON LA
PLURALIDAD REFERENCIAL

Tesis doctoral presentada por
Rafael Sánchez-Carralero Carabias
Dirigida por
Dr. D. Constancio Collado Jareño

Valencia 2009

ÍNDICE

1. – INTRODUCCIÓN Y ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	8
2. – UNA APROXIMACIÓN A LA TRADUCCIÓN PLÁSTICA DE UNA REALIDAD CONCEPTUAL.....	19
3. – LA NATURALEZA COMO OBJETO, LUGAR Y REFERENCIA.....	49
3.1. Observaciones generales.....	49
3.1.1. La naturaleza y su influencia.....	51
3.1.2. El arte como creación del hombre.....	55
3.1.3. Sobre pintar del natural.....	57
3.2. Cézanne. El contacto directo con la naturaleza como maestra universal.....	61
3.3. Gauguin. La búsqueda de lo nuevo a partir del cambio radical del entorno.....	69
3.4. Van Gogh. El arte es el hombre agregado a la naturaleza.....	75
3.5. Matisse.	
3.5.1. La exactitud no es la verdad.....	79
3.5.2. El concepto de copia.....	82
3.6. Kandinsky. Un nexo de unión entre naturaleza y abstracción.....	89
4. – LAS REFERENCIAS PICTÓRICAS.....	96
4.1. Observaciones generales.....	96
4.2. Renoir. El reconocimiento de las influencias.....	103
4.3. Cézanne como referencia contemporánea.....	108
4.4. Gauguin. La reivindicación de los valores primitivos.....	112

4.5. Van Gogh. La autenticidad y la originalidad desde el conocimiento apasionado de múltiples referentes pictóricos.....	119
4.6. Rouault–Moreau. Una relación discípulo–maestro.....	129
4.7. Matisse. Una visión personal desde la comprensión de los grandes maestros.....	138
4.8. Picasso. La creación de nuevos caminos artísticos desde el entendimiento profundo de la pintura.....	142
4.9. Balthus. La repercusión del entorno cultural.....	147
4.10. Bacon y el registro de la realidad a partir de sus iconos referenciales.....	155
4.11. Rothko. Las valoraciones sobre las manifestaciones artísticas como acercamiento a la definición de la obra personal.....	166
4.12. Helen Frankenthaler. La importancia del entorno artístico y de la traducción personal de las referencias pictóricas.....	172
5. – SOBRE LA IDEA DE ABSTRACCIÓN.....	180
5.1. Observaciones generales.....	180
5.1.1. Turner. El principio de la transformación.....	187
5.1.2. Impresionistas, expresionistas y simbolistas. La transformación.....	189
5.2. Postimpresionismo. La simbiosis entre individualidad y medios de expresión. La determinación de la personalidad en la configuración pictórica.....	193
5.2.1. Van Gogh. Reconocimiento y renuncia a la abstracción....	194
5.2.2. Van Gogh y Gauguin. Trascendiendo la representación formal. La reafirmación de la unidad y del valor expresivo de los medios pictóricos.....	197

5.2.3. Gauguin y los <i>nabis</i> . La obra de arte como equivalente de la sensación recibida.....	200
5.2.4. Cézanne. La apertura de un nuevo espacio pictórico.....	203
5.3. La antesala de una pintura sin objeto	
5.3.1. Juan Gris. La relación entre abstracción y objeto.....	205
5.3.2. Más allá de la percepción visible. Boccioni, Carrá, Russolo, Balla, Severini.....	210
5.4. Primeras manifestaciones abstractas.....	215
5.4.1. Kandinsky. De la naturaleza a la abstracción.....	216
5.4.2. Klee. La representación visible de las sensaciones.....	223
5.4.3. Larionov. La representación de lo invisible en los objetos.....	226
5.4.4. Delaunay. La autonomía plástica de la luz.....	231
5.4.5. Kupka y el sincromismo. La liberación del color y de la forma.....	240
5.4.6. El valor del tema en Léger. Entre abstracción y realismo...	243
5.4.7. El Dadaísmo como impulsor de la abstracción. Picabia y Schwitters.....	246
5.5. Desarrollo y extensión de la abstracción.....	254
5.5.1. Malévich. Las interferencias de las apariencias naturales..	255
5.5.2. Mondrian. Un nuevo realismo.....	270
5.5.3. Van Doesburg. La defensa de los elementos puramente plásticos.....	288
5.5.4. Constructivismo. La materia, el espacio, el movimiento y el tiempo como elementos centrales de la creación.....	297
5.5.5. El Lissitzky. La búsqueda de un arte total.....	305
5.5.6. Sobre la relevancia pictórica en la Bauhaus.....	310
5.5.7. Moholy-Nagy. La búsqueda de una nueva visión.....	312

5.5.8. Van Doesburg. Elementarismo y Arte concreto. Hacia un concepto más flexible del neoplasticismo.....	322
5.5.9. Torres-García. La realidad de la abstracción en el universalismo constructivo.....	326
6. – ENTRE ABSTRACCIÓN Y FIGURACIÓN.....	336
6.1. Observaciones generales.....	336
6.1.1. La superación del debate abstracción-figuración.....	339
6.1.2. La influencia de la evolución expresionista.....	344
6.1.3. El automatismo surrealista como impulsor de las cualidades inherentes de los medios de expresión. André Masson....	348
6.2. Expresionismo abstracto.....	351
6.2.1. De Kooning. El acto de pintar como inmersión directa en la libertad procesual.....	359
6.2.2. Pollock. La búsqueda de la esencia en la acción pictórica..	362
6.2.3. Rothko. El color como realidad.....	366
6.2.4. Newman.	
6.2.4.1. Hacia la definición de un nuevo arte americano...	371
6.2.4.2. La pintura plásmica. El nuevo arte abstracto como recuperación de un tema perdido.....	376
6.2.4.3. Entre abstracción europea y americana.....	380
6.3. Nueva Escuela de París. Informalismo.....	383
6.3.1. Bazaine. Apariencia natural y objeto en segundo plano. Más allá de la abstracción.....	390
6.3.2. Dubuffet. La expresión de lo accidental, de lo primitivo y de la materialidad pictórica.....	393
6.3.3. Asger Jorn. Hacia la fusión entre arte y vida mediante la libertad universal de expresión.....	399

6.3.4. Tàpies. La reivindicación de la huella humana en la pintura.....	404
6.3.5. Saura. Un nuevo concepto de espacio pictórico.....	408
6.4. Hacia una nueva comprensión de lo pictórico en el arte.....	415
7. – CONCLUSIONES.....	420
8. – BIBLIOGRAFÍA	
8.1. Bibliografía general.....	430
8.2. Bibliografía específica.....	435
8.3. Páginas Web.....	441

*La verdad es que el arte parte de alguna forma siempre de cero en sus realizaciones y manifestaciones individuales, y camuflado de ingenuidad, sin conocerse o, por decirlo mejor, reconocerse a sí mismo, renace a la vida cada vez, por primera y única vez, a la pequeña felicidad. Cada una de sus manifestaciones es un caso aislado, altamente específico y personal, que hace muy difícil, para su representante, la tarea de sintetizar la gran idea general del arte, ¡además de que no le viene a la mente hacerlo!*¹

Thomas Mann

¹ Thomas Mann, *El artista y la sociedad*, Madrid, ed. Guadarrama, 1975, p.295

1. INTRODUCCIÓN Y ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente proyecto tiene como objetivo desarrollar su investigación sobre la diversidad de cuestiones que pueden incidir en el proceso de la obra de arte individual pictórica, aquella que podemos entender como obra de carácter personal. Se profundiza en el hecho de que en la evolución del arte, además de las referencias y condicionantes artísticos y socio-culturales, es fundamental la determinación del artista como ser individual, quien en un entorno singular e influyente define su obra, configurada bajo la dialéctica entre su capacidad de duda y su capacidad de decisión ante el pasado, el presente y el futuro.

Identidad, individualidad y personalidad son cualidades que intervienen directamente en la conformación de la obra de un artista. En el pintor, estas cualidades vitales son concluyentes en las formas de procesar pictóricamente el estado constante de interrelación entre todo aquello que recibe del exterior y el impulso generado en su interior.

Las expresiones artísticas son ilimitadas, como queda patente en los millones de vestigios, imposibles de calcular, de la creación de los hombres desde la prehistoria hasta nuestros días, y además son huellas esenciales del ser humano que tienen una importancia inmensurable como fuente de investigación para el conocimiento del hombre como individuo y como colectivo, y por lo tanto para el estudio de la evolución de la humanidad. Pero el arte no existiría sin los artistas. Su carácter personal ha influido en todas las épocas, decir lo contrario sería negar la mano –en el sentido de autoría e identidad– del ser humano en la producción artística. No obstante, su grado de intervención y de implicación ha sido diferente en cada momento de la historia, siendo en la modernidad donde el derecho a la individualidad se ha extendido y consolidado, incidiendo decisivamente en el progreso de la pintura. Los movimientos sociales y culturales del siglo XVIII y XIX pusieron las bases de los cambios que se concretaron posteriormente. En el periodo decimonónico, substancialmente desde el romanticismo, germinan los puntos de partida más sólidos de lo que significará

la pluralidad y el valor de la personalidad como señas de identidad del arte del siglo XX. En la pintura, las influencias más directas parten del impresionismo y de autores que desde su acentuado temperamento han sido pilares de las líneas pictóricas que se formaron intensivamente y extensivamente dentro de ese arco cronológico abierto entre finales del XIX y la contemporaneidad.

Apoyándose en este sentido de individualidad, el pensamiento esencial sobre el que ha girado el conjunto de cuestiones expuestas en este trabajo ha sido aproximarse a la idea de proceso como elemento decisivo en la evolución de la creación pictórica. La manera singular de proceder del pintor es el agente principal en la elaboración de su lenguaje y de sus procedimientos. El pintor se nutre especialmente de su entorno vital y sociocultural, de la naturaleza, de las referencias pictóricas y de los resultados generados por el desarrollo de su propio proceso creativo. El ser humano es un componente activo capaz de transformar la visión de la referencia (en su más amplio sentido) en arte, a partir de las directrices marcadas por su subjetividad.

Partiendo de las definiciones de la Real Academia, *proceso* es: Acción de ir hacia adelante / Transcurso del tiempo / Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial. Desde esta perspectiva, podemos entender que en el arte todo forma parte del proceso: la historia de la pintura, cada una de sus épocas y movimientos, cada pintor, cada una de sus manifestaciones, y también cada una de las fases de la trayectoria de una obra en particular, desde la gestación de la idea hasta el momento en que se detiene la práctica directa de su realización. Pero cuando el artista deja de intervenir materialmente, el curso de la obra ya no se interrumpe, y continúa su camino activo y constante.

El proceso de la pintura ha pasado por innumerables fases desde los primeros signos prehistóricos hasta la actualidad. La sucesión de descubrimientos y avances artísticos no implica la eliminación o abandono de los logros conseguidos en el transcurso del tiempo, sino que todos estos logros han ido ampliando extraordinariamente el marco de las posibilidades comunicativas. Las etapas artísticas se han ido constituyendo a través de la intervención de

individuos que ininterrumpidamente han contribuido a la configuración de los códigos y registros de los lenguajes expresivos. Es necesario resaltar la fuerza que en el siglo XX cobra cada una de las acciones puntuales que conforman el hecho pictórico. Cada fase procesual ha tenido la oportunidad de desarrollarse como sujeto artístico con potencialidad para ser al mismo tiempo referente y objeto. Su progresión ha abierto además posibilidades a otros planteamientos y caminos diferentes.

* * *

Teniendo presente la idea de individualidad y de proceso como elementos determinantes en la creación plástica, esta investigación se centra en el estudio y selección de pensamientos, reflexiones y manifestaciones teóricas de una serie de artistas significativos de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX, que han sido importantes e influyentes no sólo por la calidad de sus obras sino porque fueron catalizadores del arte del pasado y de su tiempo, y consolidaron fundamentos esenciales del arte moderno.

La motivación para elaborar esta investigación desde esta perspectiva metodológica, surge esencialmente del interés que tienen los análisis, las dudas constantes, las fluctuaciones y las decisiones que los pintores se plantean en la elaboración de su obra, así como las opiniones y juicios de valor que realizan sobre la de otros artistas. Sus manifestaciones, con sus concordancias y discrepancias, contribuyen extraordinariamente a la ubicación del pintor y al conocimiento de la pintura.

La dedicación personal a la práctica de la pintura y a su enseñanza han sido factores elementales en la decisión de llevar a cabo este proyecto. En este sentido, se pretende que la labor desempeñada pueda ser de utilidad para la profundización en el desarrollo de la obra personal y de la actividad docente e investigadora.

* * *

Durante el periodo histórico abordado en este estudio, el valor dado a la individualidad como virtud esencial para construir y definir la identidad de los artistas y de su obra incentivó a los mismos a la producción de textos y declaraciones con sus planteamientos sobre su visión del arte y del mundo. La personalidad se materializa en la manera singular que el individuo tiene de procesar y dar forma a la información recibida, quedando marcado en su trayectoria el sello de su identidad. Así, en las palabras de los pintores se confirma la repercusión –en la construcción de su temperamento artístico– del entorno, del conocimiento y del ejercicio del lenguaje pictórico.

Desde esta perspectiva, un propósito fundamental de la Tesis, el cual está estrechamente vinculado con su sistema metodológico, ha sido proceder a la comprensión del pensamiento de los pintores a partir de las conclusiones extraídas de material directo, como son sus propias declaraciones, con el fin de obtener unos resultados lo más cercanos posibles a la visión más pictórica del artista. Creemos que profundizar en este procedimiento conduce a vías alternativas de pensamiento y a consideraciones que pueden ser complementarias dentro de la observación y el análisis global que comprende la totalidad de la creación artística.

Las fuentes fundamentales de documentación son aquellos textos en los que están registradas manifestaciones de pintores: textos autobiográficos, epistolares, manifiestos, textos de arte y teoría, textos testimoniales de compañeros o personas cercanas a los artistas... La selección se ha confeccionado con el objetivo de mostrar no solo lo que dicen los pintores, sino cómo lo dicen, con el fin de exponer una idea amplia y próxima a su forma tan singular de expresarse y a su pensamiento en primera persona en relación al proceso creativo.

La investigación sobre textos de artista se ha realizado sobre un extenso campo de documentación, que ha sido analizado y estudiado, haciendo un pormenorizado proceso de elección y configuración, cuyos principales criterios de selección han dependido tanto de su importancia con respecto a las cuestiones abordadas en el proyecto de Tesis, como de su claridad expresiva, comunicativa y didáctica. Cabe señalar, que la calidad significativa de las

declaraciones y su relevancia en la conformación del proceso pictórico, así como su estructuración en orden didáctico, han sido el eje capital sobre el que se ha desarrollado este proyecto.

Los textos de los artistas integrados en el trabajo son a la vez fuente, fundamento y contenido, y configuran el cuerpo esencial del desarrollo discursivo de la Tesis.

* * *

El proceso de investigación de un artista y de su pintura está en constante movimiento, en constante mutación. Pintar es un hecho activo que en su consustancialidad con el pintor no evoluciona linealmente, ni con una previsible certeza, sino que la propia vitalidad genera permanentemente múltiples cambios de referencias y de miradas, de incertidumbres, de direcciones, de decisiones y acciones. Partiendo desde este espíritu investigativo, y después de haber considerado otras líneas metodológicas a la hora de llevar a cabo este trabajo, los textos de los artistas han sido tratados especialmente desde un sentido fragmentario del pensamiento. Como decía Edgar Wind, el filósofo alemán Friedrich Schlegel había cuestionado la idea de que un pensamiento debe conducir a una conclusión lógica, prefiriendo reunir pensamientos fragmentarios que mantenían la mente en un estado de efervescencia². Schlegel estaba preconizando uno de los valores más significativos del proceso de la creación pictórica en el siglo XX.

Cada frase de pintor, aunque fuera la única de la que hubiese constancia, incluso aunque, como decía Diderot³, fuese *desacertada*, sería interesante dentro del conjunto de razonamientos y conclusiones del colectivo pictórico. Una declaración personal, por muy escueta que sea, siempre es un indicador del temperamento del artista y de sus inquietudes, de aquello que le preocupa. Por ello, los pensamientos fragmentarios tienen en muchas ocasiones una extraordinaria capacidad de síntesis y de polivalencia, reseñando conceptos que poseen a su vez la condición individual y la condición universal. El pintor, por

² Wind, Edgar, *Arte y Anarquía*, ed. Taurus, 1967, p. 56

³ "Una palabra desacertada, una expresión rara me enseñó a veces más que diez frases sentenciosas" (Diderot, D., *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid, ed. Tecnos, 1988, p.61)

tanto, puede condensar en un párrafo, en una sola frase, algo que es tan sustancial para el individuo en concreto como para el conjunto de la sociedad y de los artistas.

Las reflexiones puntuales de los pintores transmiten una idea de lo que ocurre en el mundo de la pintura, del cómo ocurre, y además rompen, o al menos relativizan, la dogmática del lenguaje, que como todo dogma, es temporal y acaba siendo obsoleto a partir de su sistematización y de su imposición como medio normativo, aislándolo del entorno y de la vitalidad transformadora que da significado a la creación.

Los períodos históricos de la pintura son el resultado de una suma de inquietudes de los propios pintores y de la sociedad en la que están inmersos, lo cual acaba creando un cúmulo de ideas y de acciones que en un momento preciso se condensan mediante un elemento aglutinador e impulsan un cambio de rumbo en el arte. En este sentido, la metodología de trabajo utilizada ha permitido llevar a cabo otro de los propósitos de la investigación, como es el ofrecer, desde diferentes enfoques y apreciaciones de los artistas, una visión lo más abierta posible de la pintura.

El problema tan complejo de la creación individual y la inmensa cantidad de matices que pueden ser clarificadores en la construcción de la obra pictórica nos ha llevado a investigar desde la pluralidad de pensamientos de muy diversos pintores. Con ello no se obvia la importancia de un estudio en profundidad sobre las declaraciones de uno o de un número reducido de artistas. Esta opción fue en un principio una vía de investigación planteada. Con ella se hubieran podido alcanzar resultados relevantes, pero lógicamente diferentes a los aquí expuestos. Así, se optó finalmente por dar al proyecto un enfoque extensivo, con el ánimo de contribuir a la apertura de posibles vías de investigación y al mismo tiempo potenciar el desarrollo de este importante campo de trabajo, cuyo interés es abordar, desde una perspectiva propiamente pictórica, el estudio del arte y de la obra de los artistas a partir del proceso reflexivo reflejado en sus declaraciones artísticas.

Asimismo, la selección de textos procedentes de un amplio número de artistas se ha realizado con la idea de configurar un compendio de cuestiones que pueden pasar por la mente de un pintor a la hora de emprender su obra. Esta selección pretende en cierta medida ser objetiva, dentro de las limitaciones que conllevan los factores subjetivos inherentes en un proceso de elección de textos. De la misma manera que cada pintor, en función de su individualidad, examina y selecciona en cada momento la información recibida y con ello participa en la construcción del lenguaje pictórico, es nuestro deseo contribuir, desde una visión personal, al conocimiento de las problemáticas del pintor en su debate procesual creativo.

* * *

Como hemos apuntado anteriormente, el valor que se confiere a la personalidad en la modernidad ha sido determinante en la evolución del arte. El hecho de que esta realidad sociológica se haya ido integrando en el mundo de la pintura, es consecuencia de la relación tan personal que se da entre el pintor, el tema y la materialización del cuadro. Los artistas del siglo XX, de manera individual o como parte de un colectivo, han construido su trayectoria partiendo de ideas y propuestas concretas que han funcionado como elementos referenciales e impulsores del desarrollo de su obra personal. Muchas de estas ideas estaban presentes en la historia del arte. Los artistas las han actualizado haciéndolas suyas, y las han desarrollado según el dictamen de su propia esencialidad.

En los temas tratados en este proyecto se ha procurado profundizar sobre algunas cuestiones de gran relevancia que inciden de forma directa en el proceso pictórico, fundamentalmente en ese campo abierto, casi indefinido y sin límites precisos, que existe en el proceso creativo entre la idea y la ejecución técnica de la obra artística. Basándose en ello, el trabajo ha sido estructurado en cuatro apartados generales, antecedidos por el capítulo *Una aproximación a la traducción plástica de la realidad conceptual* donde se realiza un acercamiento a la importancia trascendental que tiene para los pintores la interrelación y la traducción en términos pictóricos de la compleja red de pensamientos, emociones e ideas que perviven y se cohesionan en la realidad conceptual del

individuo. Los apartados generales atienden a los siguientes contenidos: *La naturaleza como objeto, lugar y referencia / Las referencias pictóricas / Sobre la idea de abstracción / Entre abstracción y figuración*. La elección de estos apartados, que se van desarrollando a lo largo de la Tesis, se ha elaborado teniendo en cuenta que tanto los referentes como las cuestiones conceptuales que preocupan a los artistas son innumerables y de muy diversa índole. Se ha procurado, por tanto, que los planteamientos sobre los que versa cada capítulo representen argumentos en relación al proceso creativo que han sido significativos y recurrentes en los textos y declaraciones de los artistas estudiados, siendo conscientes, sin embargo, que también podían haberse abordado otros contenidos desde perspectivas diferentes igualmente interesantes que, no obstante, podrían ser objeto de estudio en futuras investigaciones.

Dentro del conjunto de cuestiones que integran este trabajo, la abstracción, y su evolución en la pintura, tiene un papel relevante, al constituir en esencia, la aportación más significativa en el desarrollo de las vanguardias pictóricas de la primera mitad del siglo XX. La abstracción no solo ha sido el punto de referencia, desde su afirmación o su negación, para la mayoría de los pintores de este periodo, sino que, como dice en 1951 Robert Motherwell, *“el arte abstracto representa las aceptaciones y los rechazos del ser humano que vive bajo las condiciones de los tiempos modernos”*⁴.

* * *

Los temas centrales sobre los que giran los apartados principales, la naturaleza, los referentes artísticos, la abstracción y su evolución, son causa y motor de la obra de arte y de su diversidad. La relación entre la causa-referencia y su ejecución material está determinada por la compleja personalidad del pintor y sus circunstancias. Las expresiones artísticas están inmersas en el espacio histórico, han surgido desde él y entran a formar parte del futuro con su capacidad potencial de intervención. La interacción entre la obra y el individuo fluye en continuo movimiento y transformación.

⁴ Trad. a., Motherwell. R. *The Writings of Robert Motherwell*, Berkeley/Los Angeles/London, ed. University of California Press, 2007

En la pintura, los tratamientos plásticos y conceptuales son el valioso material procesual que se transmite generacionalmente y sobre el que se fundamenta la construcción del lenguaje, pero todo ello, de un modo u otro, está cimentado y conformado por el pensamiento del artista, que es el impulso vital en el desarrollo de la creación. La diversidad de pintores y textos seleccionados tienen el propósito de configurar una idea de las inquietudes y planteamientos que pueden pasar por la mente de un pintor e incidir en sus determinaciones artísticas y, consecuentemente, en su obra plástica. Esta metodología de selección abierta ha investigado en aquellos pensamientos de pintor que expresados por artistas diferentes pueden ser considerados como patrimonio de la creación individual. Partiendo de esta realidad, y tal como se desprende de las ideas ya expresadas, el conjunto de apartados abordados y las manifestaciones artísticas que se han elegido para este trabajo como contenido medular y cuerpo central de la Tesis, pretenden, mediante un acercamiento a las claves del proceso pictórico individual desde una pluralidad referencial, contribuir a la comprensión del proceso creativo del arte en general.

NOTAS ACLARATORIAS

Como se ha indicado anteriormente, los textos de los artistas que se han integrado en el trabajo son a la vez fuente, fundamento y contenido de la Tesis, por lo cual son parte esencial del cuerpo de la misma. Por este motivo, éstos están impresos en el mismo tipo y formato de la letra general del trabajo, simplemente entrecomillados y ligeramente desplazados hacia la derecha. El nombre del artista autor de cada texto seleccionado figura al final del mismo entre paréntesis, con el fin de informar directamente de la autoría y al mismo tiempo facilitar el desarrollo discursivo de la Tesis. Las especificaciones bibliográficas se encuentran a pie de página.

Cuando en el interior de los textos desarrollados se utiliza en cursiva alguna cita escueta de un pintor apoyando o fundamentando el contexto discursivo y ésta no lleva número de nota a pie de página, significa que forma parte de los textos seleccionados del artista que se encuentran previamente o a continuación, donde figurarán los datos bibliográficos correspondientes.

Los textos citados cuya fuente original utilizada está redactada en francés o en inglés, han sido traducidos al castellano por el doctorando, lo cual queda especificado en el pie de página correspondiente con la abreviatura “Trad. a.”. Con el fin de facilitar la claridad de lectura del trabajo, y de no aumentar su extensión, los textos traducidos se han mostrado únicamente en castellano. En todo caso, la fuente original está especificada en la bibliografía seleccionada.

Con el propósito de mantener cierta estructura cronológica donde apoyar el desarrollo de la investigación, generalmente se atenderá, en cuanto a la ubicación de los artistas, al lugar que principalmente ocupan en la historia del arte. Por ejemplo, si Matisse es uno de los referentes de las primeras vanguardias, será ubicado en ese espacio, aunque la mayoría de sus escritos elegidos hayan sido manifestados a lo largo de décadas posteriores. Asimismo, en el caso de Kandinsky, para explicar cuestiones sobre la transición entre figuración y abstracción de la segunda década del siglo XX, se han utilizado también textos suyos de los años veinte y treinta, que se han considerado clarificadores y mantienen la esencia del pensamiento del pintor.

El espíritu de este trabajo no se centra en establecer un análisis cronológico de la evolución de un artista o un movimiento en concreto, sino en indagar en la importancia en sí del pensamiento creativo individual en relación directa con el proceso de la pintura comprendido desde una perspectiva colectiva. De ello se desprende que la datación de cada declaración realizada por los artistas no es, salvo en casos excepcionales, el centro de nuestro estudio. Sin embargo, cuando una declaración está claramente fechada en las fuentes utilizadas, se incluye el año en el pie de página correspondiente.

Asimismo, con la intención de profundizar desde el estado de libertad de las ideas abiertas, imprevisibles y no programáticas del proceso creativo del artista más allá de una trayectoria evolutiva lineal y cronológica, tampoco se atiende siempre al orden de situación de los textos reseñados con respecto a su datación. Lo que se pretende es que, por encima de la supeditación cronológica de los textos, la propia libertad de las ideas sea determinante en la configuración del discurso del proyecto.

2. UNA APROXIMACIÓN A LA TRADUCCIÓN PLÁSTICA DE UNA REALIDAD CONCEPTUAL

¿Por qué pinta usted?

Matisse: *“Para traducir mis emociones, mis sentimientos y las reacciones de mi sensibilidad en términos de color y forma”*¹

Matisse

Las experiencias y las ideas que aportan los pintores indican que la mayoría de las cuestiones personales forman parte integrante de las inquietudes de toda la colectividad artística. Es muy difícil inventar algo nuevo, los problemas vienen de lejos y muchas de las soluciones también. Como pensaba Picasso, *“no se inventa una belleza cada año”*². Pero hay algo fundamental en el arte que da lugar a su proceso constante de movimiento, transformación y cambio, y que provoca que todo pueda ocurrir imprevisiblemente e ilimitadamente. Nos referimos a la metamorfosis del arte como cualidad consustancial y orgánica del mismo. Como dice Franc Marz, *“¿no creemos todos en la metamorfosis? De lo contrario, ¿por qué buscaríamos todos nosotros, los artistas, las formas metamórficas? ¿Las cosas como realmente son detrás del ser?”*³

A partir de esta premisa es más fácil comprender, dentro de lo posible, cómo actúa el proceso artístico y también qué cosas se pueden esperar de él. Esta cualidad orgánica existe en la pintura desde sus principios, pero es en la modernidad cuando se toma conciencia ampliamente de la determinación que tiene en el arte su proceso metamórfico. La importante relación entre esta cualidad y la individualidad del artista es algo que se desprende de las palabras de los propios pintores. Su impulso creador parte de su vitalidad interior.

¹ Matisse, H., *op.cit.*, p.155 / Cita datada en 1942

² Trad. a., Picasso, P., *Propos sur l'art*, ed. Gallimard, 1998, p.27 Cita completa en p.142 del apartado *Las referencias pictóricas*

³ Franz Marc citado en Hess, W., *op.cit.*, p. 138 / Cita datada en 1920

Aunque las inquietudes de los artistas puedan ser muchas veces coincidentes, y el conocimiento histórico de las soluciones dadas a problemas semejantes pueda constituir una ayuda importante en la realización de la obra artística, la condición personal e individual del ser humano contribuye ineludiblemente a la diversidad y a la pluralidad en el arte.

La sensibilidad activa del artista interviene directamente en la configuración del cuadro a partir de la construcción de la idea generada en su mente, que mueve los mecanismos de la elaboración de la obra. De ahí las palabras de Matisse: *“El problema consiste para mí en encontrar la armonía entre el dibujo, los colores y mi sentimiento”*.⁴ El mismo pintor, a partir de su experiencia con el entorno natural como referencia, explica cómo con la ayuda de la *perfeccionadísima máquina de fotografiar* que es el ojo se registran en el cerebro las informaciones visuales. Pero habla metafóricamente de un segundo ojo que es el encargado de fabricar la realidad conceptual de lo percibido, siendo esta realidad, con su visión interiorizada, la que elabora el cuadro. Matisse está definiendo la obra de arte como la traducción plástica de una realidad conceptual. Esto siempre es así, y no sería posible sin la potencia transformadora y creadora de la individualidad del artista, el cual, a partir de los estímulos que le ofrece el entorno, la experiencia y el conocimiento, toma sus decisiones gracias a su sensibilidad y a su manera personal de procesar la información. El resultado del cuadro, y todo su proceso, no es una reproducción determinada y fidedigna de una información externa, sino un organismo independiente. Como dice Kirchner, el arte constituye la *“posibilidad de salirse de sí mismo, hasta el punto de establecer ese contacto con el otro..., crear a partir de esa etapa, cualesquiera que sean los medios, palabras, colores o sonidos, eso es arte”*.⁵ A partir de ese contacto relacional es cuando el organismo independiente del arte crea con sus propios medios.

“Saben ustedes que el hombre sólo tiene un ojo que mira y registra todo, un ojo que como una perfeccionadísima máquina de fotografiar fabrica minúsculos clichés muy precisos y muy pequeños; el hombre, en

⁴ Matisse, H., *op.cit.*, p.152

⁵ Ernst Ludwig Kirchner citado en Hess, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, ed. Nueva visión, 2003, p.80

posesión de este cliché se dice a sí mismo: esta vez conozco la realidad de las cosas y por unos instantes permanece tranquilo, pero después lentamente, superponiéndose a este cliché, otro ojo va surgiendo, invisible, y fabrica otro cliché diferente. Entonces, nuestro hombre ya no ve claro, un combate se establece entre el primero y el segundo ojo, la lucha es encarnizada, pero finalmente el segundo ojo consigue el triunfo y hace prisionero al primer ojo, condenado sin discusión; dueño de la situación, el segundo ojo puede continuar su trabajo, elaborar su propio cuadro según las leyes de la visión interior, y este ojo único se encuentra aquí (Matisse señala la parte alta de su cabeza)”⁶ (Matisse)

Durante siglos, en la actualidad también, se ha intentado resolver el dilema del pintor cuando el método pictórico y el sentimiento no concuerdan. Este debate entre la sensibilidad y el método es inherente al proceso creativo. Como confiesa nuevamente Matisse, “*Me encuentro trastornado y me doy cuenta de que toda mi vida ha sido lo mismo, momentos de desesperación seguidos de un instante feliz de revelación que permite hacer algo que rebasa la razón y que también me deja absolutamente desamparado ante un nuevo proyecto*”⁷. Por otro lado, el simbolista Odilon Redon se pregunta por qué fue tan difícil y tan lento su aprendizaje en sus inicios. Hay que comprender que es técnicamente muy complicado pintar la realidad *objetiva*, pero a esto hay que añadir que el sistema académico utilizado pueda entrar en contradicción con la personalidad del pintor. El propio Redon, ante tanto esfuerzo metódico, llegó a dudar de la concordancia entre su capacidad personal y la manera de ver que él perseguía pictóricamente. El pintor llega a cuestionarse que el problema era “*una especie de conflicto entre el corazón y la cabeza*”.

“Hay artistas geniales en la miseria, hay otros en la opulencia. El fin de un destino está en sí mismo; sigue caminos ocultos que el mundo no conoce, que están llenos de flores o de espinas.

⁶ Matisse, Henri, *op.cit.*, p.168 / Cita datada en 1947

⁷ Matisse, H., *op.cit.*, pp.153-154

¿Qué es lo que al principio hacía mi producción tan difícil y tan lenta? ¿Sería debido a una óptica que no concordaba con mis cualidades? ¿Una especie de conflicto entre el corazón y la cabeza? – No lo sé.

La verdad es que en mis comienzos siempre he tendido hacia la perfección, y, créanme, la perfección formal. Pero déjenme decir ahora que ninguna forma plástica entendida como percepción objetiva por sí misma, bajo las leyes de la sombra y de la luz y por los medios convencionales del “modelo”, será encontrada en mis obras. Como mucho, al principio intenté a menudo, y porque es necesario saber todo lo posible, reproducir así los objetos visibles, de acuerdo a este tipo de arte según la óptica antigua. No lo hice más que como ejercicio. Pero puedo decir hoy con toda madurez consciente, e insisto, que todo mi arte está limitado a los únicos recursos del claroscuro, y también debe mucho a los efectos de la línea abstracta, ese agente de brote profundo que actúa directamente sobre el espíritu. El arte sugestivo no puede proporcionar nada sin recurrir solamente a los juegos misteriosos de las sombras y de los ritmos de las líneas mentalmente concebidas. ¡Ah, tendrán éstas alguna vez un resultado más elevado que el de la obra de Da Vinci!”⁸
(Odilon Redon)

Por otro lado, Emil Nolde también manifiesta su necesidad de encontrar una relación concordante entre el sentimiento que desea expresar y la manera de resolverlo pictóricamente. *“Dudo –afirma Nolde– que hubiera podido pintar con tanta fuerza La última cena y el Pentecostés, ambos tan repletos de sentimiento, si hubiera estado unido a un dogma rígido y a la letra de la Biblia. Tenía que ser artísticamente libre, no enfrentado con un Dios de acero tan duro como un rey asirio, sino con el Dios que yo llevaba en mi interior, resplandeciente y santo como el amor de Cristo.”*⁹. Su tipología emocional le hace expresar sentimientos semejantes a Munch, pero sobre todo a Van Gogh, como su deseo de ser completamente libre a la hora de pintar y la necesidad de que su obra fuera capaz de exaltar y conmover al hombre. No se conforma con la realidad aparente,

⁸ Trad. a., Redon, Odilon, *À soi même*, Paris, ed. José Corti, 2000, p.25 / Cita datada en 1909

⁹ Emil Nolde citado en Chipp, H., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, ed. Akal, 1995, pp.166-167

quiere, como decía Franz Marc¹⁰, traspasarla, llegar a su interior y profundizar en el sentimiento puro de las cosas.

“Yo había conocido las obras de Van Gogh y de Munch, que reverencié y amé con entusiasmo... En una tentativa constante, seguí trabajando más y más, y a veces algunos colores luminosamente unidos me satisfacían algo, pero todo volvía pronto a quedar a oscuras. – Con los recursos del impresionismo me parecía que se había abierto un camino, mas no un objetivo que a mí me bastara para captar de otra manera, y más que hasta entonces, lo que yace en lo profundo. 1 Me gustaría tanto que mis cuadros fueran algo más, no una diversión bella, pero casual, no: que exaltaran y conmovieran, y dieran a quien los contemple un acorde pleno de la vida y del ser del hombre.”¹¹ (Nolde)

“El pintor mata a los colores o les perdona la vida, los exalta a un ser más alto. Querer y desear, meditación y pensamiento, todo quedaba como excluido: yo era solamente pintor. Y, sin embargo, así surgieron mis cuadros más hermosos. Los gritos de angustia y de terror de los animales acosaban el oído del pintor, y muy pronto se condensaban en colores, en un amarillo chillón el grito, en sombríos tonos violeta el ulular de los búhos. ¿No son los sueños como sonidos, y los sonidos como colores, y los colores como música? Yo amo la música de los colores. Uno con otro o contra otro: hombre y mujer, placer y dolor, divinidad y diablo.”¹² (Nolde)

¹⁰ A este respecto, dice Marc: “Precisamente el arte puro piensa tan poco en los “demás”, se propone tan poco el “objetivo” de unir a los hombres. – En el arte europeo existen pocos, poquísimos cuadros puros. Casi por todas partes se ve la mueca de la vanidad o de la pedantería, de la consideración racionalista o de la frivolidad y, aun en los mejores, surge lo demasiado personal. La “casta majestad” que flota ante mis ojos es, precisamente, la renuncia a todas esas muecas – Siempre soñé con cuadros impersonales: tengo aversión a las firmas. Tampoco siento jamás el deseo, por ejemplo, de pintar animales como yo los veo, sino tales como son (como ellos mismos contemplan el mundo y sienten su propio ser)”. (Franz Marc citado en Hess, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno*, op. cit, p.139

¹¹ Emil Nolde citado en Hess, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno*, op. cit, p.73–74

¹² Emil Nolde citado en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900–1945)*, Madrid, ed. Istmo, 1999, p.100

Uno de los artistas que intenta alcanzar más enérgicamente y con un temperamento profundamente individual la esencia de la realidad a través del arte es Vlaminck, quien, al igual que Nolde, también admiraba a Van Gogh. Vlaminck, como Van Gogh, no podía entender el arte como algo separado de la vida, del sentimiento puro más allá de toda convención. *No traducía una verdad artística* –dice el pintor–, *sino una verdad humana*. Por ello, renunciaba a las teorías artísticas, a la premeditación, a las tradiciones pictóricas y al conocimiento por el conocimiento, evocando con la mayor fuerza posible los impulsos más profundos que emanan del interior del ser humano. Así lo describe el propio pintor en sus declaraciones, con una carga emocional que recuerda a la de Van Gogh, de quien dijo, cuando vio una retrospectiva de su pintura, que le quería *más que a su propio padre*¹³.

“En el arte, las teorías prestan la misma utilidad que las recetas en medicina: para creer en ellas es preciso estar enfermo. El saber mata el instinto. Uno no hace pintura, hace su pintura. Me esfuerzo por volver a los instintos que dormitan en lo profundo del subconsciente, de los que fuimos despojados por la vida superficial, por las convenciones. Sigo considerando las cosas con ojos de niño. Me sobrecogió una honda sensación de humanidad ante dos esculturas de negros que, por primera vez en mi vida, vi en el estante de una taberna, en medio de botellas. Compuse a partir del instinto; apliqué los colores con la única idea que para mí todo lo disculpa: decir lo que sentía. Pintaba balbuciente, sólo para mí. Me parecía que el agua, el cielo, las nubes, los árboles tenían conciencia de la dicha que me proporcionaban. No tenía ninguna idea preconcebida. Ser pintor no es una profesión, como no lo es ser anarquista, amante, corredor, soñador o aficionado al boxeo. Es un capricho de la naturaleza. Una utilización impersonal de mi persona bastaba para colocarme en un estado de abatimiento o de furor indescriptible.

Mi pasión me impulsaba a todas las audacias contra lo tradicional en pintura. Ansiaba provocar una revolución en las costumbres en la vida cotidiana, mostrar la naturaleza sin ataduras, liberada de las vetustas teorías y del clasicismo. No me fijaba otro objetivo más que éste: con

¹³ Vlaminck citado por Hess, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno*, op. cit, p.53

ayuda de nuevos recursos, expresar las hondas relaciones que me ligaban a la vieja tierra. Era yo un bárbaro tierno, desorbitado. Sin prescribir ningún método, yo no traducí una verdad artística, sino una verdad humana. Sufría al no poder machacar con mayor fuerza todavía, por haber alcanzado el máximo de intensidad, limitado como estaba por el azul y el rojo del vendedor de colores.”¹⁴ (Vlaminck)

En la idea de alcanzar el sentimiento profundo de las cosas a través de un temperamento individual, fueron fundamentales los progresos de Cézanne. Los nuevos lenguajes de la pintura, que se centran en traducir plásticamente una realidad compleja e individual, instan a expresar otros factores del entorno que están por encima del aspecto externo. En este sentido, la influencia de Cézanne fue tanto de forma como de fondo. Su exposición retrospectiva realizada en 1907 en París marca la confirmación del cambio que por su parte realizan Braque y Picasso con su nueva visión de la pintura a partir del camino que había abierto el pintor postimpresionista. La necesidad de conocer más a fondo la realidad lleva a los creadores del cubismo a una visión con múltiples puntos de vista en busca de un conocimiento verdaderamente amplio, y a la profundización en el concepto de la densidad.

Cézanne evolucionó en la comprensión del espacio apartándose de las convenciones de la perspectiva renacentista. Sus primeras obras resultaban ser de una considerable tosquedad, como le ocurría de forma parecida a Van Gogh. El concepto de realidad que se debatía en la mente de Cézanne convirtió su obra durante mucho tiempo en un proceso esforzado por transmitir en el lienzo el peso y la cohesión de los elementos de sus referencias naturales mediante relaciones de equivalencia. Su evolución llega a romper el color local y la manera de utilizar la línea de la pintura formal, que se basaba en la delimitación y en la distinción entre la figura y el fondo. En Cézanne, el espacio y los elementos que participan en él son un todo interrelacionado. A partir de una observación sublime de la naturaleza conseguía convertir sus cuadros en organismos independientes y metamórficos.

* * *

¹⁴ Mauric de Vlaminck citado en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit., pp.52-53

El ejemplo investigador de Cézanne fue crucial para muchos pintores, entre ellos Picasso y Braque. Artistas como estos, al igual que Cézanne, funcionan como catalizadores de la historia del lenguaje pictórico y como impulsores de las relevantes transformaciones que se desarrollan en el arte.

La formación pictórica de Picasso, y su amplio dominio del proceso y del procedimiento, le permiten dilucidar la necesidad de la ruptura y apostar decididamente por la libertad creativa que distinguirá al arte del siglo XX. Su obra y las manifestaciones teóricas que él hace sobre ella y sobre el arte en general son extraordinariamente significativas para los grandes cambios que se producen en el proceso artístico de la modernidad, en los que la pintura juega un papel de tal magnitud que quizás sin ella y sin los pintores que tomaron al respecto conciencia tan activa y militante, no hubiera tenido lugar la enorme diversidad de alternativas y opciones que han surgido y se han desarrollado en el siglo pasado. En Picasso se concentran múltiples referencias tanto históricas como contemporáneas a su creación pictórica. Su evolución parte del aprendizaje analítico del natural y del conocimiento exhaustivo de la historia de la pintura y de sus procesos técnicos.

Sin dejar los motivos referenciales en la elaboración de su obra, Picasso convirtió el ejercicio de la pintura en auténtico proceso pictórico. Lo fundamental para él, como también lo fue para Braque, era *el proceso de realización del cuadro*. Todo aquello que servía a ese objetivo era válido y utilizable. La pintura era el tema, el objeto. Para él todo estaba en función de la pintura y ésta a su vez estaba en función de su vida. Pintura y vida eran dos conceptos indisolubles. “*La obra que hacemos –decía Picasso– es una manera de tener nuestro diario*”¹⁵.

Por otro lado, Picasso, apostando por un arte de oficio pero al mismo tiempo con una gran libertad creativa, alerta a los jóvenes que se trazan un programa a seguir. El proyecto hermético genera la falta de libertad y de cambio que caracterizan el proceso artístico e impide la metamorfosis creativa que tan rotundamente defendían tanto él como Braque. A este respecto, ambos pintores

¹⁵ Trad. a., Picasso, P., *Propos sur l'art*, ed. Gallimard, 1998, p.27

niegan la programación del cubismo. Picasso dice que ellos solo trataban de expresarse pero que no había nada programado, y que sus amigos poetas no les habían dictado qué había que hacer. Braque atacaba a los cubistas posteriores, que formularon el movimiento como normativa y que según él destruyeron su filosofía y la de Picasso. Sólo exceptuó en esta crítica a Juan Gris.

Braque citaba la máxima de que *“el objetivo es obligación”*¹⁶, firmada por Nietzsche, para aseverar que *él personalmente nunca tuvo un objetivo*. Prefiere luchar con las exigencias que marca el propio proceso del cuadro como objeto y ente autónomo. Este es el verdadero encuentro de Braque y Picasso, el descubrimiento de expresar pintando lo que nacía de ellos mismos. Como tantos pintores que han sido cruciales en la evolución del lenguaje y de la función de la pintura, no permitieron que los academicismos obstaculizaran el desarrollo de sus auténticos deseos de libertad creativa.

“Cuando hemos creado el cubismo, no teníamos ninguna intención de hacer cubismo, sino de expresar lo que estaba en nosotros. Nadie nos ha trazado un programa de acción, y nuestros amigos poetas han seguido atentamente nuestro esfuerzo, pero nunca nos lo han dictado. Los jóvenes pintores de hoy se hacen trazar un programa a seguir y se aplican como buenos alumnos para cumplir correctamente con su deber”.¹⁷ (Picasso)

“La idea de búsqueda ha llevado frecuentemente a la pintura a extraviarse, y al artista a perderse en elucubraciones. Quizás incluso es el mayor defecto del arte moderno. El espíritu de búsqueda ha envenenado a los que no han comprendido plenamente todos los elementos positivos y concluyentes del arte moderno y les ha tentado a pintar lo invisible y, por consecuencia, lo ‘impintable’”.¹⁸ (Picasso)

¹⁶ Georges Braque citado en Hess, W., *op.cit.*, p.94

¹⁷ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.34-35 / Cita datada en 1935

¹⁸ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.17 / Cita datada en 1923

Picasso se cuestiona por qué a la pintura se le exige algo más (la narración, la referencia...) que su propia realidad, cuando de otras cosas se espera directamente sólo lo que son. Esta reivindicación de la autonomía de la obra es el cambio más importante con el que arranca el siglo XX.

En Braque y en Picasso el tema como referencia significaba el punto de partida para impulsar el desarrollo del cuadro, siendo este último su verdadero motivo, su verdadero tema. Por esa razón en muchas de sus obras no era fundamental el que permaneciera la alusión a las referencias con las que se inició el trabajo. Así como para Braque el cuadro estaba acabado cuando había desaparecido la idea, Picasso afirma que él comienza *con una idea y después todo acaba siendo otra cosa*. Las referencias de partida de Picasso, tanto las tomadas del natural como las de la historia de la pintura, no las usaba con fines representativos, sino que parecen simplemente pretextos para hacer *picassos*. Para él, salvo excepciones como *El Guernica*, no era por tanto tampoco relevante la relación que el espectador pudiera encontrar entre la referencia de partida y el resultado final.

“Pinto los objetos por lo que ellos son. Están en mi subconsciente. Cuando la gente los mira, cada persona saca quizás un sentido diferente de lo que ella ve en los objetos. Yo no pienso en meter allí una significación particular. No hay una intención voluntaria de propaganda en mi pintura.[...] Salvo en el *Guernica*. En él hay una llamada voluntaria al pueblo, con un sentido deliberadamente propagandista.”¹⁹ (Picasso)

“Yo no he pintado la guerra... porque yo no soy de ese tipo de pintores que va, como un fotógrafo, a la búsqueda de un tema. Pero no hay duda de que la guerra existe en los cuadros que yo he hecho entonces. Más tarde quizás, un historiador demostrará que mi pintura ha cambiado bajo la influencia de la guerra. Yo mismo, no lo sé.”²⁰ (Picasso)

“Pinto como otros escriben su autobiografía. Mis telas, acabadas o no, son las páginas de mi diario y, como tales, son válidas. El futuro elegirá las páginas que prefiere. No me corresponde a mí hacer la elección.”²¹ (Picasso)

¹⁹ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.51 / Cita datada en 1945

²⁰ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.171

²¹ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.116

A partir de los textos y la obra de artistas como Picasso y Braque, se desprende que una de las claves de su proceso pictórico consistía en no forzar un objetivo obligado en el cuadro, prefiriendo dejarse llevar por su instinto pictórico y por las sugerencias y alternativas que la propia obra va generando. Lo importante es crear algo, un cuadro, una pintura que sea bella en sí misma, por sus formas, fuerza, color, texturas, por sus relaciones, por la creación de su propio espacio. La cuestión es, sugiere Braque, que la verdad sea el propio cuadro y no que éste represente algo verosímil sobre otra realidad. Como para todos los artistas fundamentales de las vanguardias, la imitación no forma parte de los objetivos de su pintura. En su caso, lo fundamental es el propio proceso, *el acto de pintar*. El lirismo, el misterio y la intuición son conceptos que se interrelacionan con la realidad metamórfica y transformadora que determina el proceso pictórico. Como dice Braque, “*lo único válido en el arte es lo que no se puede explicar*”²².

“Todo el mundo quiere comprender la pintura. ¿Por qué no se intenta comprender el canto de los pájaros? ¿por qué se ama una noche, una flor, todo lo que rodea al hombre, sin intentar comprenderlo? Sin embargo, la pintura se quiere comprender. Que comprendan entonces sobre todo que el artista obra por necesidad; es, él también, un ínfimo elemento del mundo, al que no habría que prestar más importancia que a tantas cosas de la naturaleza que nos cautivan pero que nosotros no nos explicamos. Los que intentan explicar un cuadro se equivocan casi siempre de camino. Gertrude Stein me anunciaba, hace algún tiempo, muy feliz, que habría por fin entendido lo que representaba mi cuadro de *Los tres músicos*. ¡Era una naturaleza muerta!”²³ (Picasso)

“¡Tengo que decir que nunca he podido hacer un cuadro! Comienzo con una idea, y después, se convierte totalmente en otra cosa. ¿Qué es, en el fondo, un pintor? es un coleccionista que quiere constituir una colección haciendo el mismo los cuadros que le gustan de los otros. Es por eso que yo comienzo y después pasa a ser otra cosa”.²⁴ (Picasso)

²² Georges Braque citado en Hess, W., *op.cit.*, p.98

²³ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.36 / Cita datada en 1935

²⁴ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.62 / Cita datada en 1952

“Lo que importa es el acto de pintar, no el producto terminado. Nunca sé cómo se desarrollará un cuadro. Por ejemplo, me ocurre a menudo que comienzo un cuadro como composición figurativa y lo termino como naturaleza muerta.”²⁵ (Braque)

* * *

Uno de los aspectos más relevantes en la pintura, directamente vinculado con su propia evolución, es la importancia que una gran parte de artistas confieren a la temática como impulsora fundamental del proceso creativo. Esto lleva a muchos pintores defensores del arte como medio de transmisión de una realidad compuesta de profundas ideas y sentimientos personales, a desaprobador el carácter decorativo que adquieren ciertas tendencias artísticas. Uno de ellos es Max Beckmann, quien critica el confusionismo que la incursión del decorativismo ha provocado en el arte.

“Confío en llegar a ser cada vez más simple, cada vez más concentrado en la expresión, pero nunca –por cuanto yo sé– renunciaré a lo pleno, a lo rotundo; por el contrario, lo exageraré más y más... ya sabes tú lo que quiero decir con rotundidad exagerada: nada de arabescos, nada de caligrafía, sino plenitud y plasticidad.”²⁶ (Beckmann)

“Hay algo que se repite en todo buen arte. Se trata de la sensualidad artística, unida a la objetividad y al realismo artístico de los elementos expuestos. Si se renuncia a ellos se acaba por llegar al terreno de la artesanía.”²⁷ (Beckmann)

Para defender sus ideas, Beckmann alude, entre otras cosas, a la calidad de Cézanne, a su profundización en el realismo, en el color y en el espacio: “*Aquí* –dice Beckmann en 1912 sobre las obras maestras de Cézanne– *el árbol no es tan sólo un arabesco de buen gusto o una idea constructiva, como quizás se*

²⁵ Georges Braque citado en Hess, W., *op.cit.*, p.99

²⁶ Beckmann, Max, citado en Hess, W., *op. cit.*, pp.183-184

²⁷ Beckmann, Max, *Escritos, diarios y discursos*, Madrid, ed. Síntesis, 2003, p.129

denomine de forma culta, sino que sigue siendo un ente orgánico en el que se siente la corteza, el aire que le rodea y el terreno en el que se encuentra."²⁸ A Beckmann le preocupa la realidad del yo y del otro. Pretende convertir el misterio en algo real a través de la pintura. Busca la objetividad esencial de las cosas. Mantiene las referencias figurativas y no quiere perder la fidelidad a la identificación, pero pretende a la vez aportar algo completamente diferente que surja de su propia identidad.

"Por favor, recuerden esta máxima, la más importante que puedo ofrecerles. Si quieren reproducir un objeto, hay dos elementos indispensables: primero, la identificación con el objeto tiene que ser perfecta; y segundo, tendría que contener, al mismo tiempo, algo completamente diferente. Este segundo elemento es muy difícil de explicar. Casi tan difícil como descubrir el yo de uno. De hecho, es justamente este elemento, el propio yo, el que todos andamos buscando."²⁹ (Beckmann)

Picasso decía que si las cosas eran invisibles no eran pintables. Beckmann pretende traspasar la barrera de lo visible y convertir lo invisible en realidad. Sus figuras y sus autorretratos son más verídicos que la propia realidad visual porque profundizan en lo esencial. *"Después de superar –asegura Beckmann– una despreocupada imitación de lo visible, una débil degeneración del arte en vacía decoración y un falso misticismo hinchado y sentimental, es de esperar que lleguemos ahora a una objetividad trascendente, que puede surgir de un profundo amor a la naturaleza y a los hombres."*³⁰. El temperamento expresionista de Beckmann deja que la obra se produzca por la necesidad interior y no se propone trabajar programadamente. Su objetivo es hacer algo vivo. No se ata de antemano a un sistema, porque cada tema es el que marca el proceso y la configuración del cuadro. Su relación con la realidad a la vez objetiva y trascendente de las cosas, conduce su pintura a un desarrollo acentuadamente personal. En sus obras crea un mundo en el que está presente el enigma y su sentimiento existencial. En este sentido, es fundamental en su

²⁸ Beckmann, M., *Escritos, diarios y discursos, op. cit.*, p.128

²⁹ Beckmann, M., *Escritos, diarios y discursos, op. cit.*, p.238 / Cita datada en 1947

³⁰ Max Beckmann citado en Hess, W., *op. cit.*, p.183

proceso tanto la expresividad lograda a través del concepto de claroscuro como el tratamiento del color como parte esencial de la obra. Su obsesión era mostrar en su trabajo *“la idea que se esconde detrás de lo que llamamos realidad (...) Para mí, se trata siempre de captar la magia de la realidad y de transformar ésta en pintura”*³¹.

“Todos los grandes artistas, desde Signorelli hasta Van Gogh y Cézanne, siempre han sabido mantener la calidad.

También yo quiero hablar por una vez de calidad. La calidad, tal y como yo la entiendo. Porque el sentido de la vislumbre de color melocotón de una piel, del brillo de una uña, de la sensualidad artística, lo que hay en la suavidad de la carne, en la profundidad y en la gradación del espacio, no se encuentra sólo en la superficie, sino también en el fondo, y sobre todo en el atractivo de la materia. La sedosidad de los óleos, cuando pienso en Rembrandt, Leibl, Cézanne o la ingeniosa textura de la pincelada de Hals.”³² (Beckmann)

Otro de los grandes expresionistas, George Grosz, pretende al igual que Beckmann que sus cuadros, a través de la pintura pero con la fuerza del tema, sean objetivos. Grosz se caracteriza por tener una obra crítica y comprometida. Quiere trascender la realidad formal para reflejarla con su crudeza y expresar la diferencia de las clases sociales en los entornos callejeros y en las escenas interiores. Su obra más significativa es la que analiza y muestra sin tapujos el ambiente de la guerra y de la posguerra, criticando con dureza la vida de los políticos y de los negociantes que se habían beneficiado del conflicto bélico. Con Grosz, así como con Beckmann, se hace evidente la relevancia y la influencia que puede tener el factor temático en el proceso pictórico del artista, en la elaboración y en el resultado final de la obra.

³¹ Beckmann, M., *Escritos, diarios y discursos*, op. cit., p.230

³² Beckmann, M., *Escritos, diarios y discursos*, op. cit., p.129 / Cita datada en 1912

Grosz fue siempre realista, pero la realidad que procuraba representar cuando era joven era muy distinta a la que desarrolló a través de su experiencia, la cual configuró la identidad más representativa de su trabajo artístico. En su formación fue muy importante el descubrimiento de la obra gráfica de Nolde³³. Su experiencia en la primera Guerra Mundial, el comportamiento sin escrúpulos de las clases burguesas y políticas, y su sentido crítico, como años antes había ocurrido con Daumier, definieron de una manera muy personal su obra. En su juventud había ingresado en la Academia de Dresde buscando aprender composición para poder pintar obras *costumbristas* y *cuadros históricos*³⁴. Grosz tenía *la idea fija de ser pintor* y de aprender a pintar realismo. Por ello está en contra de la Academia, de sus profesores y de sus enseñanzas. Este ambiente artístico, que continúa con las teorías y procedimientos del impresionismo que predominaban en la época, no se correspondía a la pintura histórica y realista que Grosz quería hacer. Para las nuevas generaciones *la composición* estaba pasada de moda y lo importante era pintar en plena naturaleza. *“Allí –dice Grosz– todo es natural y desde los grandes impresionistas franceses ya no se prestaba ninguna atención a lo que antes solía llamarse ‘tema’. En la naturaleza no existen ‘temas’, solo existen la luz y el aire.”*³⁵.

“Muchas veces me pregunto qué habría sucedido si yo hubiese aprendido a componer y a pintar bien, quiero decir, si hubiese seguido el sistema sin altibajos, el camino llano establecido por la antigua tradición. ¿Habría sido un pintor naturalista, y no un coco que asusta a los niños, un mal ejemplo que sirve de escarmiento a los mayores, odiado por sus vecinos y aborrecido por los gobernantes? ¿Fue innecesaria toda aquella horrible

³³ A este respecto, dice Grosz: “Aún recuerdo el día en que un judío checo, muy joven y elegante, llamado Barkus, trajo a clase un libro de reciente publicación, dedicado a la obra gráfica del pintor Emil Nolde, un personaje que entonces se situaba en la extrema izquierda política y tenía fama de ser un desaforado y un provocador. Nolde ya no pintaba con pinceles. Más adelante explicó que cuando se sentía inspirado solía tirar los pinceles, sumergía algún trapo viejo en la pintura y lo restregaba contra el lienzo, arrebatao por una embriaguez feliz. Desde el alto mirador de la tradición técnica, cuadros de Nolde resultaban informes y primitivos. Carecían de destreza técnica, todo era expresión interior, y si se los comparaba con Rembrandt o Rafael, no podía considerárselos otra cosa que un revoltijo de colores, brutal y descuidado. En aquel entonces era corriente amenazar a los niños díscolos con estas palabras:

«Escucha: ¡si no te portas bien, llamaré a Nolde, que vendrá a por ti y te estampará contra un lienzo!»”

(Grosz, Georges, *Un sí menor y un NO mayor*, Madrid, ed. Anaya, 1991, pp.86–87)

³⁴ A este respecto, dice Grosz: “Quería convertirme en un pintor costumbrista como Grützner, pero decidí que en mi tiempo libre también pintaría cuadros históricos, que reflejarían con preferencia la vida de los húsares. Tal vez incluso pudiese combinar ambas cosas.” (Grosz, Georges, *Un sí menor y un NO mayor*, op.cit., p.77)

³⁵ Grosz, Georges, *Un sí menor y un NO mayor*, Madrid, ed. Anaya, 1991, p.77

marea de sucios garabatos, o era simplemente la expresión de una época tan sórdida y tan singular como sus obras? ¿Por qué, me pregunto ahora, un artista «sano» es comprendido por lo que suelen denominarse las amplias masas, y el «insano» solamente por una pequeña minoría arrogante que se autodenomina «élite culta» y se considera superior?”³⁶ (Grosz)

Como se acaba de apuntar, en un momento dado Grosz rechaza la pintura al aire libre, la ausencia de una temática fuertemente presente y el naturalismo al que conduce el impresionismo. Sin embargo, tal como indica a continuación en una significativa cita, existe una dualidad en sus pensamientos, una confrontación entre la naturaleza y su propia imaginación que, de un modo u otro, refleja una de las características constantes en el espíritu de la pintura del siglo XX: la lucha interna que sufre el artista moderno entre la intensa potencia creativa que nace de la sensibilidad del ser humano, y el poder universal y la infinidad de posibilidades plásticas que ofrece la naturaleza.

“...Había una dualidad en mí; me sentía otro entre mis fantásticas imaginaciones secretas y la sencilla y grandiosa riqueza de formas que se manifiestan en una simple rama llena de hojas. Cuando observaba la riqueza inventiva expuesta en la realidad que nos rodea, la agonía de una hoja muerta caída del árbol, las curiosas arrugas que presenta una servilleta usada, las tonalidades frescas y cálidas de una concha, el movimiento que el viento imprime a las hierbas en las dunas, con su ritmo y su contrarritmo, sentía que mis propias formas inventadas eran pobres y limitadas. ¿Cuántas flores artificiales es uno capaz de inventar? Si se parte de la nada pura, no se puede inventar ninguna en absoluto, y si se echa mano del recuerdo inconsciente, se inventarán a lo sumo tres o cuatro. La naturaleza misma ofrece en cambio siempre nuevos descubrimientos y sorpresas. Se me aparecería infinita y jamás aburrida; sus formas se repiten millones de veces, con frecuencia se parecen muchísimo una a otra y, sin embargo, cada pequeña forma es otra cosa, como lo demuestran a la perfección los cuadros de Altdorfer.”³⁷ (Grosz)

³⁶ Grosz, G., *op. cit.*, pp.89-90

³⁷ Grosz, G., *op. cit.*, pp.281-282

Grosz llegó a plantear no aprender pintura moderna para no tener que renunciar a sus temas costumbristas y poder integrarlos en sus obras, pero su concepto de la realidad y del tema (que no le dejaban pintar, por ejemplo, simplemente un almiar, como en su momento había hecho Monet), no impidieron que, en una época donde la vanguardia artística se encontraba dominada por la abstracción, su obra estuviera cargada pictórica y conceptualmente de un inmenso sentido de modernidad y mantuviera una intensa personalidad. Esto ocurre tanto en Grosz, como en muchos representantes de los expresionismos y de los movimientos dadaísta y surrealista. Así, por ejemplo, Hanna Höch, integrante del dadaísmo junto a Grosz (aunque también era pintora abstracta), intenta igualmente, a través de un arte comprometido, expresar unas ideas y una realidad interior profundamente ligadas a la realidad social, con el anhelo de transformarla y animar a construir un mundo más libre, más tolerante y más humano.

“Quiero borrar las fronteras fijas que los seres humanos tendemos a trazar seguros de nosotros mismos en torno a todo lo que no es alcanzable. Yo pinto cuadros con los cuales trato de hacer que eso sea comprensible, perceptible a la mirada. Quiero mostrar que lo pequeño puede ser también grande, y lo grande pequeño: sólo cambia el punto de vista desde el que juzgamos y todo concepto pierde su validez, y todas nuestras leyes humanas pierden su validez.

Deseo seguir formulando la advertencia de que aparte de tu concepción y tu opinión y las mías, existen millones y millones de otros modos de ver legítimos. Preferiría mostrar hoy el mundo como lo ve una abeja, y mañana como lo ve la luna, y luego como pueden verlos muchas otras criaturas, pero soy un ser humano; puedo, en virtud de mi fantasía, ser un puente. Deseo hacer sentir como posible lo que parece imposible.

Deseo ayudar a vivir un mundo más rico, para poder estar unidos más benignamente a este mundo que conocemos.”³⁸

(Hannah Höch)

³⁸ Hannah Höch citada en Rodríguez, Nuria., *Archivo y Memoria Femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, p.391-392 / Cita datada en 1949

En el surrealismo, una de sus facciones más representativas mantenía como elemento central de la pintura su parte literaria, considerando los medios de expresión como una herramienta para reflejar una serie de cuestiones principalmente extrapictóricas. Pero en el mismo movimiento se encontraban asociados otra serie de pintores que sí estaban preocupados de forma esencial por el hecho propiamente pictórico y por su evolución. Entre ellos, además de los que desarrollaron más o menos intensamente el automatismo (la otra gran facción del surrealismo), se encuentran artistas, como es el caso de Miró, que aun estando integrados en este movimiento son considerados como un caso aparte, no solo por sus obras sino, como el caso del pintor español, también por su pensamiento reflejado en sus palabras.

Una de las razones por las que Miró preserva su autonomía con respecto al surrealismo es su actitud ante el proceso de creación, donde se manifiesta una relación muy directa entre el soporte y la acción de la pintura, dejando que el cuadro se desarrolle a partir de los propios resultados y sugerencias que se van generando, pero todo ello siempre configurado sin arbitrariedad, con la determinación, en cada una de las fases procesuales de la obra, del temperamento del pintor. Sus temas funcionan exclusivamente como sugerencias para empezar a intervenir en la obra. Cualquier elemento, como una baldosa o una mesa manchada de pintura, puede ser el punto de partida. *“Yo pinto... -describe Miró- como si fuera andando por la calle. Recojo una perla o un mendrugo de pan; y eso doy, lo que recojo. Cuando me coloco delante de un lienzo no sé nunca lo que voy a hacer, y yo soy el primer sorprendido de lo que sale”*³⁹. A Miró, ante todo, le importa la libertad creativa y el momento en el trabajo directo. Por eso confiesa no estar nunca contento de lo que acaba de terminar. *“La única cosa que me interesa -dice el pintor- es siempre el trabajo que tengo en marcha; en cuanto está terminado, lo veo como una cosa que me es extraña y que ya no me interesa.”*⁴⁰. Su objetivo era, en definitiva, pintar. En este sentido, Miró dejó valiosas declaraciones, como las que se muestran a continuación, sobre cuestiones que solo ocasionalmente son reveladas por los artistas y que inciden directamente en el proceso creativo del pintor.

³⁹ Miró citado en AA.VV., *Rafael Santos Torroella entrevista a Miró, Dalí i Tàpies*, Barcelona, ed. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004, p.29

⁴⁰ Trad. a., Miró citado en AA.VV., *Propos sur l'art. Miró, Ernst, Chagall*, ed. Hermann, 2006, p.82

“Cuando he terminado de trabajar, todos los días, más que leer por leer, leo o escucho música para conservar y mantener mi estado moral y espiritual, como un boxeador se entrena para mantener su forma física. Leo poemas y escucho música, como he hecho siempre. Pero no mientras trabajo, porque me apartaría de mi camino. Vea (*muestra una mancha de color sobre la mesa*); eso es para mí lo auténtico, esa mancha de color. De ahí puede arrancar mi camino.”⁴¹ (Miró)

“...uso esta mesa para poner mis brochas y pinceles. Fatalmente, a medida que se va manchando, me excita. Esas manchas negras un buen día serán alguna cosa. Son un choque. Los choques son necesarios en la vida. Muy necesarios.”⁴² (Miró)

“[G. Raillard:] *Esos cartones irregulares y desgarrados, ¿le impulsan más que los materiales clásicos a la invención de formas y signos nuevos?*
[Miró:] No, no hay diferencia, todo es igual. Aprovecho todo lo que encuentro. Si me envían un paquete, guardo el papel de embalaje; otras veces me envían desde el Japón algún papel precioso, y también lo utilizo.”⁴³ (Raillard/Miró)

“Cuando bajo al taller y pinto, no sé adónde voy... antes de salir hacia Montroig limpié mis brochas para que no se secan: cogí una tela, la puse en el suelo, salpiqué un poco de bencina por todas partes, limpié las brochas y dio eso (*señala la cabeza, en el fondo del taller*). Oh, me siento cada vez más libre. Es la libertad absoluta. ¡No me importa lo que digan, no me importa nada!”⁴⁴ (Miró)

Yo pinto... como el campesino que planta un árbol: dejo crecer el cuadro, y, después de algún tiempo, enderezo las ramas torcidas, podo los brotes inútiles, facilito el crecimiento de los que merecen desarrollarse.⁴⁵
(Miró)

⁴¹ Raillard, Georges, *Conversaciones con Joan Miró*, Barcelona, ed. Gedisa, 1998, pp.57-58 / Cita datada en 1975

⁴² Raillard, G., *op. cit.*, p.43 / Cita datada en 1975

⁴³ Raillard, G., *op. cit.*, p.41 / Cita datada en 1975

⁴⁴ Raillard, G., *op. cit.*, p.75 / Cita datada en 1975

⁴⁵ Miró citado en AA.VV., *Rafael Santos Torroella entrevista a Miró, Dalí i Tàpies, op. cit.*, p.30

Para mí, un árbol no es un árbol, una cosa que pertenece a la categoría vegetal, sino una cosa humana, algo vivo. Un árbol es un personaje, sobre todo los árboles de nuestro país, los algarrobos. Un personaje que habla, que tiene hojas. Que es incluso inquietante. Usted ya sabe que a veces pongo un ojo o una oreja en los árboles. El árbol ve y oye.”⁴⁶ (Miró)

Otro de los surrealistas más significativos, René Magritte, tiene también una destacada personalidad dentro del movimiento. Magritte, aun vinculado a la fase verista del surrealismo, daba una importancia especialmente relevante a la integración entre la idea y el proceso pictórico.

Magritte es un pintor reflexivo, que se cuestiona instintivamente la estabilidad racional y el discurso lógico, en el sentido de la necesidad que tiene el pintor de trascender la representación convencional. La actividad creativa caracterizada, al igual que en Miró, por la necesidad constante de búsqueda y de cambio, trasciende también, en el caso de Magritte, más allá de la pintura: *“La creación de objetos nuevos; la transformación de objetos conocidos o el cambio de materia para ciertos objetos: un cielo de madera, por ejemplo; el empleo de palabras asociadas a las imágenes; la falsa denominación de una imagen; la realización de ideas dadas por los amigos; la representación de ciertas visiones del duermevela, fueron en general los medios de obligar a los objetos a convertirse por fin en sensoriales”*⁴⁷. Magritte necesita crear bajo la ruptura con lo establecido. En 1919, al ver el catálogo de los futuristas, el pintor belga manifiesta que tenía delante de sus ojos *un poderoso desafío lanzado contra la sensatez*. Por ello realiza una serie de cuadros influido por los futuristas, pero es a partir de 1925 cuando, marcado por el sentido pictórico, poético y metafísico de Chirico⁴⁸, el pintor belga desarrolla su creación más personal. Su impulso vital

⁴⁶ Raillard, G., *op. cit.*, pp.72-73 / Cita datada en 1975

⁴⁷ Magritte, René, *Escritos*, Madrid, ed. Síntesis, 2003, p.75

⁴⁸ “La nueva pintura metafísica” –dice De Chirico– “abre la vía al lirismo más nuevo manteniéndose, en cuanto a la forma, en esta construcción severa y sólida que es como el signo indefectible que permite reconocer una obra verdaderamente perdurable” (Trad.a. De Chirico, G., *L’Art Métaphysique*, París, ed. L’Echoppe, 1994, pp.98-99 / Cita datada en 1918).

Con respecto a la relación entre forma y contenido, y a la importancia de lo pictórico en la pintura, dice también De Chirico: “[...] Entonces tenía apenas diecisiete años. Sin embargo ya había entendido, como lo puedo entender ahora, la profundidad y la metafísica de las obras de Bocklin, Klinger, Segantini, Previati, de aquellos que pintando, independientemente de la calidad de su pintura, han narrado algo poético, curioso, extraño y sorprendente. Pero entender la calidad de una materia pictórica, sentir el infinito misterio de tal calidad, sólo lo he conseguido más tarde y sólo más

de convertir los objetos en sensoriales le lleva a un proceso artístico en el que la clave es la transformación de los mismos y el cambio radical de su ubicación, de sus funciones y de su determinación, desarticulando así su contexto convencional.

“En 1915 trataba de encontrar la posición que me permitiese ver el mundo de otro modo a como querían imponérmelo. Poseía cierta técnica del arte de la pintura y, en el aislamiento, hice ensayos deliberadamente diferentes de todo lo que conocía en pintura. Experimentaba los placeres de la libertad pintando las imágenes menos conformistas. Entonces, un azar singular quiso que me enviasen con una sonrisa piadosa, con la intención sin duda de reírse de mí, el catálogo ilustrado de una exposición de pintores futuristas. Tenía delante de mis ojos un poderoso desafío lanzado contra la sensatez, que me aburría enormemente. Ésa fue para mí la misma luz que encontraba cuando bajaba a las criptas subterráneas del viejo cementerio en el que, cuando era niño, pasaba mis vacaciones.

Pintaba en una verdadera ebriedad toda una serie de cuadros futuristas. Sin embargo, no creo haber sido un futurista bien ortodoxo, ya que el lirismo que quería conquistar tenía un centro invariable, sin relación con el futurismo estético”.⁴⁹ (Magritte)

“Me han reprochado la rareza de mis preocupaciones. Singular reproche viniendo de gente para la que la rareza es un signo de gran valor.

Me reprochan aún muchas más cosas, y finalmente mostrar en mis cuadros objetos situados allí donde nunca los encontraríamos. Sin embargo, se trata de la realización de un deseo real, aunque no sea consciente para la mayoría de los hombres. En efecto, el pintor banal intenta en los límites que le hemos fijado desordenar un poco el orden en

tarde he podido sentir la alegría de tal comprensión. De hecho, entonces, en Milán, me había entusiasmado ante las obras de Segantini y de Previati y, sin embargo, unos días antes, en Venecia, no había sentido el mínimo entusiasmo hacia las obras de Tiziano, Tintoretto y Veronés. Cuando comparo las dos felicidades, las dos alegrías, la de ver y entender el lado poético y metafísico y la de ver y entender el lado de la calidad, siento que la segunda alegría y la segunda felicidad son mucho más profundas y más completas” (De Chirico, Giorgio, *Memorias de mi vida*, Madrid, ed. Síntesis, 2004, pp.72-73)

⁴⁹ Magritte, René, *Escritos*, Madrid, ed. Síntesis, 2003, p.70 / Cita datada en 1938

el que vemos siempre los objetos. Se permite tímidas audacias, vagas alusiones. Teniendo en cuenta mi voluntad de hacer gritar a los objetos más familiares, el orden en el que colocamos generalmente los objetos debería ser evidentemente alterado: las grietas que vemos en nuestras casas y en nuestras caras, yo las encontraba más elocuentes en el cielo. Las patas de las mesas en madera torneada perdían la inocente existencia que les damos si aparecían de repente dominando un bosque; un cuerpo de mujer flotando sobre una ciudad reemplazaba ventajosamente a los ángeles que no se me aparecieron nunca; encontraba muy útil ver la ropa interior de la Virgen María y la mostraba bajo ese nuevo aspecto; los cascabeles de hierro colgados del cuello de nuestros admirables caballos, prefería pensar que crecían como plantas peligrosas en el borde de los abismos...

En cuanto al misterio, al enigma que eran mis cuadros, diría que se trataba de la mejor prueba de mi ruptura con el conjunto de las absurdas costumbres mentales que ocupan generalmente el lugar de un auténtico sentimiento de la existencia.”⁵⁰ (Magritte)

En 1915 trataba de encontrar –decía Magritte– la posición que me permitiese ver el mundo de otro modo a como querían imponérmelo. Con ello, Magritte estaba mostrando una necesidad de autoafirmación, reivindicando íntimamente su propia visión de las cosas, e intentando que ésta quedara expresada en sus obras. El pintor refleja de este modo la fuerte individualidad característica del arte del siglo XX. En este sentido, también se pronuncia Frida Khalo, quien afirma: *“realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí se que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie”*⁵¹. También Georgia O’Keeffe defiende su realidad conceptual y artística, enfrentándose al espectador si es necesario, con el objetivo de que éste comprenda qué es lo que ella quiere expresar con sus obras, más allá de lo que se espera que representen.

⁵⁰ Magritte, R., *op. cit.*, pp.74–75 / Cita datada en 1938

⁵¹ Khalo, Frida, *Ahí les dejo mi retrato*, Barcelona, ed. Lumen, 2005, p.295 / Cita datada en 1947

“Si yo pudiera pintar la flor exactamente como la veo nadie vería lo que yo veo, porque la pintaría pequeña, pequeña como es la flor.

Por eso me dije, voy a pintar lo que veo, lo que la flor es para mí, pero la pintaré grande y se sorprenderán de tomarse tiempo para mirarla. Haré incluso que los atareados neoyorquinos se tomen tiempo para mirar lo que yo veo en las flores.

Pues bien, he hecho que os toméis tiempo para mirar lo que yo veía y cuando os tomasteis tiempo para ver de verdad mi flor le colocasteis vuestras propias asociaciones y escribís sobre mi flor como si yo pensara lo que vosotros pensáis y viera lo que vosotros veis en la flor; pero no es así.

También cuando pinto una colina roja, como la colina roja no tiene ninguna asociación en particular para vosotros como la tiene la flor, decís que es una pena que yo no pinte siempre flores. Una flor llega al corazón de casi todo el mundo. Pero una colina roja no llega al corazón de todos de la misma manera que me llega a mí, y supongo que no hay ninguna razón para que sea así. La colina roja es parte de los badlands, en los que incluso la hierba ha desaparecido. Los badlands se extienden más allá de mi puerta, en una sucesión de colinas, colinas rojas con aparentemente el mismo tipo de tierra que mezclamos con aceite para hacer pigmento. Todos los colores tierra de la paleta del pintor están ahí, en los numerosos kilómetros de badlands: desde el amarillo claro Nápoles, pasando por los ocres de tonalidades tierra naranja, roja y morada, e incluso los suaves verdes tierra. Vosotros no asociáis nada con esas colinas, que son nuestra tierra baldía, que en mi opinión constituyen nuestro paisaje más bello. Debe ser que no las habéis visto y por eso queréis que pinte siempre flores...”⁵²

(Georgia O’Keeffe)

* * *

⁵² Georgia O’Keeffe citada en Rodríguez, N., *op., cit.*, p.581 / Cita datada en 1939

Además de los expresionismos y los surrealismos, fueron las tendencias vinculadas con la abstracción las que se preocuparon, en este caso con mayor determinación, por transmitir una realidad conceptual propia, autónoma e independiente, a través de las cualidades plásticas inherentes de la pintura. Desde Turner, pasando por Kandinsky, Malévich, Mondrian, Torres-García, etc., hasta llegar a las últimas manifestaciones de tendencia abstracta, el protagonismo que van adquiriendo tanto los medios de expresión como el valor de la idea más allá de su condición como temática, impulsan la importancia y la relevancia del proceso creativo pictórico en calidad de transmisor de los pensamientos e ideas del artista. Se entiende que todo lo que ocurre en el cuadro está definiendo la personalidad del pintor y es el reflejo de todas sus acciones, que quedan registradas en la expresión plástica de la materia, del color y de la forma.

Uno de los artistas que mejor manifiestan esta idea, tanto con sus obras como con sus palabras, es Jean Dubuffet, que pertenece a aquellos pintores que, de un modo u otro, han asimilado las diversas corrientes artísticas que se han sucedido desde principios del siglo XX para considerar el proceso directo sobre la obra y la relación activa con los medios pictóricos como principal objetivo, con el propósito de realizar un trabajo en el que quede representado el hombre, con todas sus *debilidades y torpezas*. “*El hombre debe hablar –afirma Dubuffet–, pero la herramienta también y lo mismo el material.*”⁵³ “*Cada material tiene su lenguaje, es un lenguaje. No se trata de adjuntarle un lenguaje o de hacerle servir a un lenguaje.*”⁵⁴

“Me parece asimismo que los colores ganan bastante al utilizarse no ya en función de su vistosidad o de las sinfonías que engendran sus vecindades, sino jugando más bien con su poder sugestivo y debido a las evocaciones inmediatas que provocan, y me gusta más encontrar en el cuadro los colores que pueden denominarse: arena, mástic, limo, cuerda, mejor que amarillo de cromo, azul de Prusia o verde Veronés. Finalmente no creo que deba utilizar en un cuadro todas las notas del teclado; por el

⁵³ Dubuffet, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, ed. Barral, 1975, p.39

⁵⁴ Dubuffet, J., *op. cit.*, p.42

contrario, me gusta ahorrarlas, como un pianista toca a veces toda una partitura sin desplazar mucho su mano; y de la misma manera que cuando hablamos no emitimos unos sonidos que van de lo muy grave a lo muy agudo, sino que por el contrario nos mantenemos en un registro muy estrecho en el que hallamos no obstante, gracias a unas sutiles desviaciones, una cantidad inagotable de entonaciones.”⁵⁵ (Dubuffet)

“Hay que alimentarse de inscripciones, de trazados instintivos. Respetar los impulsos, las espontaneidades ancestrales de la mano humana cuando traza sus signos. [...] En todos los detalles del cuadro debe sentirse al hombre y todas sus debilidades y torpezas. En una línea que, presuntamente recta, tiembla (porque la mano tiembla), aparece interrumpida (porque unas pequeñas irregularidades o granulaciones de la superficie hicieron saltar el pincel), y finalmente, un poco caidiza al término de su recorrido (el brazo levantado del pintor se cansa). Una mancha que se suponía de un rojo vivo no es más que de un rojo débil o rosa, porque el pintor no tenía a su alcance un buen color fuerte como hubiese necesitado, pero sin empecinarse tontamente, utilizó la que tenía a mano y el que mira el cuadro se da cuenta perfectamente que ese rojo sucio está puesto ahí por un rojo vivo.”⁵⁶ (Dubuffet)

Es fundamental, dice Dubuffet, cada momento del proceso del cuadro, y el espectador debe observarlo buscando su elaboración, ya que es la manera de que pueda sentir los pasos de la acción pictórica y *todos los gestos realizados por el pintor*. Todo forma parte del tema, incluida la incidencia de los materiales y de las herramientas que dejan su huella y dan una gran riqueza de información sobre el proceso de la creación. La actividad pictórica directa –sin una técnica académica preconcebida que conduce sistemáticamente a unos pasos y a un acabado concretos– debe entenderse como la manera de conseguir y encontrar registros pictóricos que surjan desde el fondo más instintivo y primitivo del ser humano.

⁵⁵ Dubuffet, J., *op. cit.*, pp.130–139 / Cita datada en 1946

⁵⁶ Dubuffet, J., *op. cit.*, pp.50–51 / Cita datada en 1945–46

“El cuadro no se mirará pasivamente, abarcado simultáneamente de una mirada instantánea por su usuario, sino bien revivido en su elaboración, reconstruido por el pensamiento y si puedo decirlo, *reactuado*... Toda una mecánica interna debe ponerse en marcha en el mirón: raspa adonde el pintor ha raspado, frota, cava, mastica, apoya allí donde el pintor lo hizo. Todos los gestos realizados por el pintor los siente reproducirse en él. Donde tuvieron lugar unos chorreones, experimenta el movimiento de caída viscosa de la pasta arrastrada por la gravedad; adonde se produjeron unos estallidos, estalla con ellos. Donde la superficie se ha arrugado al secar, he aquí que él también se seca, se contrae y se arruga y si una burbuja se ha formado o cualquier absceso, inmediatamente nota como en lo más íntimo del vientre le crece la hinchazón.”⁵⁷ (Dubuffet)

Esta comprensión del arte lleva a Dubuffet a romper con muchos esquemas, le aparta de la representación topográfica de los referentes y le conduce tanto hacia a la autonomía del artista como a la del mismo cuadro, el cual no debe agotarse sino que debe tener su vida propia, de manera que ofrezca siempre al espectador una visión diferente. El pintor y la obra se convierten en sinónimos de libertad artística. Es por ello que Dubuffet cree que la pintura debe basarse en los estímulos más profundos, y está en desacuerdo con la cultura occidental que persigue dar respuestas planificadas en la construcción de la obra, con el riesgo de que ello pueda hacer perder la raíz de lo que se quiere expresar. Sobre las ideas elaboradas opina que *“no parecen ser la mejor parte de la función humana. Se me antojan mas bien como un debilitado grado del proceso mental: un plano en el que los mecanismos mentales llegan empobrecidos, una especie de corteza externa debida al enfriamiento.”*⁵⁸ Así, los trabajos de Dubuffet se desarrollan bajo la espontaneidad de la pintura directa, provocando constantemente la aparición de lo accidental y del azar⁵⁹, y

⁵⁷ Dubuffet, J., *op. cit.*, p.60 / Cita datada en 1945-46

⁵⁸ Dubuffet, J., *op. cit.*, p.83

⁵⁹ La idea de Dubuffet sobre el azar es muy particular, como se aprecia en la descripción que el pintor hace a continuación: “Comenzar un cuadro: es una aventura que no se sabe hasta dónde nos llevará. Para el artista, el interés sería flojo si lo supiera precisamente por adelantado, si debiera ejecutar un cuadro que estuviera realizado previamente en su espíritu. Nada de eso; el artista anda enganchado con el azar; no es un baile para bailararlo a solas, sino por pareja: el azar anda en el juego. Tira sin atender a razones, mientras que el artista guía como puede, pero con elasticidad, tratando de valerse de todo lo fortuito a medida que se presenta, de hacerla servir para su fines, sin prohibir que estos últimos oblicuen un tanto a todo momento. Sin embargo, aquí no cabe hablar realmente del azar. Ni aquí ni en otra parte. No existe el azar. El hombre llama azar a todo lo que

procurando mantener el impulso creativo en los momentos que anteceden a la consolidación de la obra. *“Lo que más me interesa del pensamiento –asegura el pintor– no es el momento en el que se cristaliza en unas ideas formales, sino sus fases anteriores”*⁶⁰. Al funcionar con la máxima libertad, manteniendo un estado activo que permita tomar decisiones constantemente y evitando en lo posible una técnica sistemática, se multiplican las posibilidades de la pintura.

“Accidentes fruto de la casualidad. Un azar ciertamente un tanto guiado, o provocado, o por lo menos consentido, aprovechado por el artista [...] Así pues, las pequeñas desigualdades en el espesor de las capas, los pequeños intervalos o intersticios resultantes del frotamiento del pincel (por estar, de un trazo a otro, más o menos cargado de color), hacen que las tonalidades de los fondos trasluzcan más o menos aquí o allá. Todos esos accidentes son infinitos en una pintura. Tienen una gran importancia para el encanto que la imagen nos brinda. En muchos casos, de ellos procede la repartición de los tonos, la de las sombras y las luces. A menudo, ellos son los que provocaron un resplandor luminoso en una parte determinada de una figura, por ejemplo, cuando el pintor se había propuesto precisamente iluminar un punto muy distinto del sujeto pictórico. Pero el accidente, ha mandado: se produjo un accidente en ese lugar, pues venga con él; el pintor se conforma con ese accidente y hasta lo aprovecha. ¡Qué apasionante resulta la búsqueda y el encuentro de esos accidentes favorables! ¡Qué juego lleno de sorpresas y de atractivo para el pintor! Entonces ya no se trata de utilizar unos colores dóciles y de los que sabemos de antemano el efecto que tendrá su acoplamiento, sino de manejar unas materias mágicas, que parecen dotadas de su voluntad propia y ¡con un poder muchísimo mayor que el de las intenciones concertadas del artista!”⁶¹ (Dubuffet)

procede de ese gran agujero negro de las causas mal conocidas. El artista no se enfrenta con cualquiera, sino con un azar peculiar, propio de la naturaleza del material utilizado. El término de azar es inexacto; cabe hablar mayormente de las veleidades y aspiraciones del material, que cocea.” (Dubuffet, J., *op. cit.*, p.42)

⁶⁰ Dubuffet, J., *op. cit.*, p.85

⁶¹ Dubuffet, J., *op. cit.*, pp.46-47 / Cita datada en 1945-46

La filosofía de Dubuffet está conducida por un temperamento pasional que busca la verdad en la vida cotidiana y en la pintura no convencional. *“Aspiro a un arte –dice el pintor– que esté conectado directamente con nuestra vida corriente... que pertenezca a nuestra existencia real y sea la emanación inmediata de nuestros verdaderos humores.”*⁶². De acuerdo a esta idea, defiende fervientemente que el arte pueda ser realizado por alguien que no sea profesional de la pintura, alguien que es, además, al que él mismo dirige sus propias obras. Este rasgo es fundamental en el espíritu de Dubuffet. Con él, al considerar como arte y como artista a aquellos que no se consideran como tales, se amplía el propio significado del arte –como hizo anteriormente, aunque desde una perspectiva diferente, Marcel Duchamp–, abriendo las puertas a una nueva comprensión del hecho artístico, donde cabe prácticamente cualquier manifestación expresiva, y extendiendo sus fronteras no solo en cuanto a la liberación y creación de medios plásticos, sino, muy especialmente, en cuanto a la no necesidad de tener que ser “artista” para poder realizar y visualizar arte.

“...cuando trabajo no aspiro a la exclusiva delectación de un puñado de especialistas, sino que me gustaría mucho más que mis lienzos divirtieran e interesasen al hombre de la calle cuando sale de su trabajo y en ningún caso al maniático, al iniciado, sino al hombre que no tiene ninguna instrucción ni disposición particulares. Es al hombre de la calle que me dirijo, pues me siento lo mismo que él, con él es con quien deseo trabar amistad y entrar en confianza y connivencia y es a él a quien a través de mis trabajos, quisiera proporcionarle satisfacción y encanto.”⁶³
(Dubuffet)

“Cuando me refiero a un retrato que me haga un buen uso, aludo a un retrato que pueda tener en mi cuarto frente a mi cama durante veinte años sin que nunca deje de vivir y de interesarme, sin que se le gasten las baterías, sin que deje de funcionar. Los cuadros así son raros, con los que uno se encariña como un cazador con su perro, un borracho con su vino. No suele ser frecuente lograr un cuadro que funcione mucho tiempo de

⁶² Dubuffet, J., *op. cit.*, p.82

⁶³ Dubuffet, J., *op. cit.*, p.13 / Cita datada en 1945–46

esa manera. Muchas veces, no lo conseguirá un pintor profesional, sino un tipo cualquiera, una vez por ventura. Hasta puede darse el caso de que sea una persona que lo intenta por vez primera y sin esforzarse mucho.

He observado que para que un retrato me haga un buen uso, lo que necesita más que nada es que esté dotado de una especie de vida, de una pequeña vida propia de cuadro, como un árbol, como un perrito. Es eso lo que vuelve un cuadro de buen uso, y ni mucho menos que lo hayan atiborrado de indicaciones documentales topográficas acerca de los rasgos específicos del personaje en cuestión, de sus cejas fornidas o arqueadas, su mentón grasiento, su corte de pelo, etc.; esas indicaciones suelen ser siempre excesivas, no cabe buscar por ese lado.”⁶⁴ (Dubuffet)

* * *

Con pintores como Dubuffet, Miró, Grosz, Picasso, Matisse, Cézanne, etc., incluidos en este capítulo, sin olvidar los máximos representantes de las tendencias relacionadas con la abstracción (a las que se les dará un trato relevante más adelante), se observa la importancia que para el artista tiene traducir plásticamente unas ideas y emociones propias, consolidando la idea de que pueden existir tantos tipos de arte como artistas.

La individualidad con la que el pintor realiza su obra permite el descubrimiento sucesivo de nuevas alternativas, ya que trabaja en un estado constante de acción caracterizado por la duda y la decisión. En este proceso personal activo se producen innumerables cambios, surgen muchos tipos de resultados y el pintor evoluciona en función de la determinación de su personalidad. Toma fuerza en esta situación de forma conjunta la autonomía de la obra pictórica y el concepto *quién*, y con ello se multiplican las tendencias y se abren asombrosamente incontables líneas creativas. En este sentido, las soluciones pictóricas que se han ido generando y que han conformado el lenguaje pictórico, acaban contribuyendo a crear la posibilidad y la necesidad de que la pintura, el propio medio pictórico, pueda ser el objeto temático sin la obligación de estar atada a los aspectos visuales de las referencias externas de la naturaleza. Los registros pictóricos se desarrollan así extraordinariamente, y los

⁶⁴ Dubuffet, J., *op. cit.*, p.148 / Cita datada en 1947

pintores descubren la capacidad seductiva de los procesos y las técnicas artísticas en sí mismos que han aportado los maestros antiguos y contemporáneos. Se produce no solo un deseo de alejarse definitivamente de la representación imitativa, sino que parece incluso que muchos artistas quieren también huir de la propia realidad, pero en el fondo lo que buscan son otras formas de entenderla y de reflejarla.

Los pintores necesitan apartarse del apoyo ilusionista de la perspectiva convencional. Les importa lo verdadero más que lo verosímil. Como dice Braque, *“hay que escoger: una cosa no puede ser verdadera y verosímil a un mismo tiempo”*⁶⁵. En definitiva, consolidan la creencia en el cuadro como elemento autónomo. Parece que es la obra en sí misma la que acaba imponiendo los criterios y los elementos con los que debe ser procesada. También Braque cuenta a este respecto cómo nunca pensó en los pájaros que se pueden observar en tantos de sus cuadros, sino que *“se materializaron por su propio impulso, nacieron en el lienzo”*⁶⁶. Se confirma la idea del cuadro como organismo independiente, dotado de su propia metamorfosis generada por el artista. Con el impulso de los impresionistas y postimpresionistas se desarrolla así una necesidad de liberar al proceso pictórico de las ataduras de las referencias y de los academicismos. Esta necesidad de libertad hace posible cualquier opción alternativa a los cánones pictóricos con todos sus condicionantes conceptuales y procedimentales. Se genera una importante revolución en cuanto a las temáticas, abriéndose extraordinariamente sus posibilidades, y se apuesta por la autonomía del proceso creativo en la pintura, como objeto fundamental del hecho artístico, potenciándose y multiplicándose exponencialmente la diversidad de manifestaciones que caracterizan y conforman la identidad pictórica de las vanguardias del siglo XX.

* * *

⁶⁵ Braque, Georges, *El día y la noche*, Barcelona, ed. El Acantilado, 2001, p.27

⁶⁶ Georges Braque citado en Hess, W., *op.cit.*, p. 99

3. LA NATURALEZA COMO OBJETO, LUGAR Y REFERENCIA

*¿Sobre el objetivo de la naturaleza? No tiene ninguno, ella es el objetivo mismo*¹

Max Beckmann

3.1. Observaciones generales.

La pintura es un medio en el que se desarrolla la integración del ser humano con el entorno. Es obvio que el hombre es antes que el pintor y que la pintura. Pero es más obvio aún que lo primero fue la naturaleza, de la que el hombre es parte. La naturaleza es la primera gran incógnita y el objeto a investigar y a conocer. Referirse a ella no es exclusivamente referirse al paisaje como un elemento percibido por el alcance de la mirada, sino reconocerla como el ente inmensurable en el que el ser humano está inmerso. Ella es el todo, y abarca desde el infinito físico y mental hasta el entorno más cercano e íntimo. Ante ella se puede sentir la inmensidad de lo desconocido y también la confidencialidad de la cercanía. Como decía Derain, *“verdaderamente, el alma del pintor es la naturaleza”*².

Los artistas, los pintores en este caso, han estado determinados por su relación con el entorno. La naturaleza ha sido el gran referente, el gran tema, o al menos siempre ha tenido una ineludible relevancia en la historia de la construcción del lenguaje de la pintura. Claramente perceptible en la mayoría de los casos, y de forma sintética o latente en otros, su presencia es inevitable por mucho que ciertos artistas hayan intentado rehusarla o silenciarla. Unos la evitan

¹ Beckmann, Max, *Escritos, diarios y discursos*, Madrid, ed. Síntesis, 2003, p.22 / Cita datada en 1903

² Trad. a., André Derain citado por Patrice Bachelard en *Derain. Un fauve pas ordinaire*, París, ed. Gallimard / Paris Musées, 2000, p.101

y otros la defienden apasionadamente. Tanto su afirmación como el intento de desvincularse de ella confirman no solo su existencia sino también su influencia. Si Matisse defiende la naturaleza sublimemente, Mondrian, al querer independizarse programáticamente de ella, reconoce quizás con más fuerza y radicalidad su existencia, su presencia y su enorme poder referencial.

Todo lo que ocurre acontece en el entorno natural y la relación entre los seres existentes, sean del tipo que sean, es parte de su esencialidad. Por esa razón, aquello que se comprende como creación se puede entender como manifestación de la cuestión fenomenológica de la naturaleza y, en este sentido, la creación artística, la creación pictórica individual, es parte y consecuencia de lo que acontece en ella. El propio Kirchner categoriza que todo es naturaleza, y también Beckmann, quien lo define poéticamente, cuando pone en boca de los propios rascacielos de Manhattan: *nosotros somos también ya naturaleza*.

“Cada uno de los cuadros que creo tiene su origen en una experiencia de la naturaleza. En esto vale para mí la frase de Durero: Todo arte viene de la naturaleza: el que puede arrancarlo de ella, ése lo posee. Naturaleza es para mí todo lo visible y lo sensible del mundo, la montaña como el átomo, el árbol y la célula que lo forma, pero también todo lo creado por el hombre, como las máquinas, etc. Todo conocimiento biológico, técnico, científico tiene valor para mi trabajo, pero mi relación con él es muy otra que la del biólogo o la del ingeniero. La moderna luz de las ciudades, en conjunción con el movimiento de las calles, me ofrece nuevos estímulos. Una nueva belleza se extiende por el mundo...”³
(Kirchner)

“La grandeza es alcanzable en todas las formas del arte. Descubrirlo depende únicamente de la fértil imaginación del individuo. Así pues, no solamente al artista sino también al espectador le digo: si amas la naturaleza con toda tu alma, nuevas e inimaginables cosas te acaecerán en arte. Porque el arte no es más que la transfiguración de la Naturaleza.

³ Ernst Ludwig Kirchner citado en Hess, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, ed. Nueva visión, 2003, p.77

Los rascacielos de Manhattan asintieron reflexivamente con la cabeza ante mis pensamientos –algunos se irguieron incluso mas orgullosos que antes. Bien, dijeron, de acuerdo –nosotros también somos ya naturaleza. Hechos por la mano del hombre, pero más altos que el mismo hombre. Y lentamente se esfumaron en la cálida bruma gris de una tarde de primavera.”⁴ (Beckmann)

En las manifestaciones de los artistas, el problema de la naturaleza es una reflexión constante y común a todos, haya o no constancia escrita sobre ello, pues la pintura es posible gracias al sentido de la vista, y a través de él se recoge la información fundamental para la construcción del proceso del lenguaje de la imagen. Ciertamente la pintura no cuenta exclusivamente con efectos visuales sino que a través de ellos traduce en el cuadro otro tipo de relaciones que ayudan a informar sobre el pintor, sobre sus emociones y sobre la vinculación que ha establecido con el entorno referencial.

⁴ Beckmann, M., *op.cit.*, p.247 / Cita datada en 1950

3.1.1. La naturaleza y su influencia.

En el siglo XX se abre por parte de los pintores un debate ilimitado con respecto a la relación que la pintura debe tener con la naturaleza. El problema venía de muy atrás. La pintura surge como un lenguaje cuyo objetivo es la representación de lo existente a través de la percepción visual. La evolución del arte y de los artistas había sufrido un cambio extraordinario a partir del Renacimiento, dado el reconocimiento que la ciencia y el arte hacen de la relevancia del papel del ser humano en la naturaleza y de la intervención que puede hacer en la misma a través de su conocimiento. En muy poco espacio de tiempo el Renacimiento italiano retoma los conceptos fundamentales del clasicismo que ya tenían al hombre como referencia y lugar del que extraer los contenidos estéticos, y lo sitúa junto a la naturaleza en un primer término dejando atrás la primacía de la religión. En la naturaleza y en el hombre están las bases y las leyes fundamentales del arte. Comienza una etapa naturalista y humanista en la que el sentido científico impregna todas las áreas del conocimiento, incluida la artística.

Este debate entre naturaleza, ser humano y religión se ve ampliado de manera determinante por el valor que toma en el siglo XX la creación pictórica como medio autónomo, como pura manifestación producida por el individuo, con posibilidad de realizarse al margen de las referencias del entorno. Aparecen incluso artistas y movimientos artísticos que trabajan bajo el intento de eliminar todo aquello cuyo sentido referencial pueda evocar algún tipo de contenido aparential o representativo. Un hecho anecdótico que simboliza esta nueva tendencia es relatado por Balthus en sus memorias:

“Conocí bien a Mondrian, y añoro todo lo que hacía antes, sus hermosos árboles, por ejemplo. Miraba la naturaleza. Sabía pintarla. Y luego, de repente, le dio por la abstracción. Fui a verle con Giacometti un día precioso, cuando la luz empieza a declinar. Alberto y yo miramos esa

magnificencia que entraba por la ventana. Las declinaciones de la luz crepuscular. Mondrian corrió las cortinas y dijo que ya no quería ver eso...”⁵ (Balthus)

La pureza que perseguía Mondrian en su propia pintura podía, según el pintor, ser turbada por la influencia referencial del contenido del crepúsculo. No obstante, la naturaleza, como decía Picasso, “*es más fuerte que el más fuerte de los hombres*”⁶ y existe directa o veladamente en cualquier manifestación pictórica. Otra cuestión es que el artista pretenda evitar la referencia convencional para poder profundizar en la esencia, aunque, muy probablemente, ese resultado esencial tendrá su punto de partida en algún momento fenomenológico de la naturaleza, en la relación profunda del mismo con el artista o, en todo caso, en un elemento concreto creado por el hombre. De hecho, el propio Mondrian confiesa que si bien él mismo acaba por eliminar toda representación formal de la naturaleza no significa, sin embargo, que no exista una referencia emocional que parte de la imagen natural.

Por otro lado, Balthus renegaba del cambio que había dado Mondrian en su obra y añoraba los árboles que realizaba con anterioridad a su época abstracta. Posiblemente esta añoranza le estaba impidiendo ver el verdadero fondo de la pintura abstracta de Mondrian, y sin embargo también es probable que la nostalgia de los árboles no fuera en función de la forma sino de la esencia, aunque el propio Balthus no recabara en ello en aquellos momentos. Quizás no se había percatado de que Mondrian y él estaban al menos de acuerdo en una cuestión fundamental: ninguno de los dos quería realizar arte imitativo.

“Lo que procuro pintar no es la reproducción de la naturaleza, sino los signos de una comunidad universal, la identificación con un pensamiento, un sentido profundo, coherente y oscuramente misterioso.”⁷ (Balthus)

⁵ Balthus, *Memorias*, Barcelona, ed. Debolsillo, 2003, p.34.

Las memorias de Balthus, a las que corresponden todos los textos del pintor aquí mostrados, fueron realizadas durante los dos últimos años de su vida. El artista falleció en febrero de 2001.

⁶ Trad. a., Picasso, P., *Propos sur l'art*, ed. Gallimard, 1998, p.33 / Cita datada en 1935. La cita completa se encuentra en pp.54-55 de este mismo apartado.

⁷ Balthus, *op. cit.*, p.70

En el pensamiento de Max Beckmann citado como cabecera de este apartado, el artista es rotundo cuando se le pregunta sobre el objetivo de la naturaleza al decir: *No tiene ninguno, ella es el objetivo mismo*. El carácter temperamental del pintor hace expeditiva su respuesta, pero determina sintéticamente el concepto cósmico de naturaleza. Beckmann es un pintor figurativo pero de sentimiento expresionista y por lo tanto el proceso pictórico de su obra también está dentro de los códigos expresionistas. Es concluyente en sus definiciones verbales como también lo es en su definición pictórica. No niega en absoluto el reconocimiento a la naturaleza sino que además integra en ella las acciones y acontecimientos que se producen, entre los que ciertamente está la visión personal del hombre como elemento activo. Beckmann no pinta la objetividad visual del entorno sino el carácter de lo representado cargado de la personalidad de su sentimiento y de su pensamiento. No es un pintor imitativo, y muestra que hay muchas maneras de entender la resolución de la referencia al margen de la representación aparential. Tantas maneras, por lo menos, como pintores, quienes a su vez a lo largo de su trayectoria artística también han planteado de muy diferentes maneras sus decisiones referenciales según cada momento.

También Picasso trabajó intensamente a partir del entorno natural y de los seres que en él habitan. En su obra, el movimiento y la vida eran cuestiones elementales. Investigó a fondo en todo tipo de referentes y rechazó, como la mayoría de los artistas de las vanguardias, la servidumbre imitativa, pero nunca negó la naturaleza ni como fuente de referencia, ni como lugar, ni como objeto en el sentido cósmico aludido por Beckmann. El pintor más prolífico y que más cambios estilísticos realizó en su trayectoria, que destacó por encima de sus contemporáneos por su versatilidad y su empeño en el ejercicio de su individualidad creativa, símbolo del artista y del arte del siglo XX, manifiesta con toda claridad su respeto y reconocimiento a la naturaleza.

“Que él lo quiera o no, el hombre es el instrumento de la naturaleza; ella le impone su carácter, su apariencia. En mis cuadros de Dinard, como en los de Pourville, he expresado más o menos la misma visión. Usted mismo ha observado sin embargo qué diferente es la atmósfera de los cuadros hechos en Bretaña y en Normandía, ya que ha reconocido la luz

de los acantilados de Dieppe. Yo no he copiado esta luz, no le he prestado una atención particular. Simplemente fui bañado por ella; mis ojos la habían visto y mi subconsciente ha registrado su visión; mi mano ha fijado mis sensaciones. No se puede contrariar a la naturaleza. ¡Ella es más fuerte que el más fuerte de los hombres! Nosotros ponemos todo nuestro interés para estar bien con ella. Podemos permitirnos algunas libertades; pero solamente en los detalles.”⁸ (Picasso)

⁸ Trad. a., Picasso, P., *op. cit.*, p.33 / Cita datada en 1935

3.1.2. El arte como creación del hombre.

Aunque el entorno natural es la gran referencia, hacemos un inciso para destacar que no obstante el arte, a través de la naturaleza, ha construido sus propios lenguajes expresivos. La autonomía que el arte ha alcanzado está en relación con el reconocimiento del artista como creador. Si bien la naturaleza ha inspirado a la creación artística a partir de sus propias leyes y elementos, el arte no es la imitación de la misma, sino que intenta desarrollarse como si formara parte de una realidad paralela. Gauguin comprende claramente esta diferencia, y también Munch, cuyo sentimiento expresionista potencia la existencia del arte como necesidad del ser humano y asume la naturaleza como fuente de inspiración y de referencia para la creación, pero no solo desde las imágenes visuales de lo externo sino desde la realidad interior del espíritu. Para el expresionista todos los seres existentes en la naturaleza tienen capacidad vital y emocional a partir de la intervención del sentimiento del individuo.

Por otro lado, Lhote define claramente el arte como un hecho autónomo creado por el hombre con los elementos plásticos puros. Hans Hofmann manifiesta la irrelevancia de la diferencia entre una obra naturalista o abstracta porque ambas se rigen por las mismas leyes fundamentales. De Kooning, en contra de los que piensan que el artista debe ordenar en sus cuadros el caos de la naturaleza, reconoce que en todo caso la naturaleza es la referencia para poner en orden nuestra propia mente.

La insistencia de los artistas por liberarse del sistema imitativo y dar sentido a la creación propia se ha convertido en un debate continuo y repetitivo. Al mismo tiempo se insiste también constantemente sobre la idea de naturaleza como verdad última y como fuente global de inspiración en la que se sustenta el arte.

“Según se dice, Dios tomó en sus manos un poco de arcilla e hizo todo lo que sabéis. Si el artista, a su vez, quiere sacar a luz una obra creadora, no puede imitar a la naturaleza, sino que debe tomar los elementos de la naturaleza y crear un elemento nuevo.”⁹ (Gauguin)

⁹ Paul Gauguin citado por Hess, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, ed. Nueva visión, 2003, p.49

“El arte es lo contrario de la naturaleza.

Una obra del arte sólo puede nacer del interior del hombre.

El arte es la forma de una imagen creada por los nervios, el corazón, el cerebro y el ojo del hombre.

El arte es la necesidad que el hombre siente por la cristalización.

La naturaleza es el único y gran reino en el que se alimenta el arte.

La naturaleza no es sólo lo que es visible para el ojo –muestra también las imágenes interiores del espíritu–, las imágenes que se hallan atrás de la vista.”¹⁰ (Munch)

“Al contrario de lo que cree el profano, lo esencial del arte no es imitar la naturaleza, sino poner en obra, *con el pretexto de la imitación*, elementos plásticos puros: medidas, direcciones, adornos, luces, valores, colores, materias, distribuidos y organizados de acuerdo con los dictados de leyes naturales. Al proceder así, el artista no deja de ser tributario de la naturaleza, pero, en vez de imitar mezquinamente sus accidentes, imita sus leyes”.¹¹ (Lhote)

“El artista que trabaja independientemente de la casual aparición de la naturaleza hace uso de una suma de experiencias obtenidas de esa misma naturaleza como fuente de inspiración. Se enfrenta con idénticos problemas estéticos ante su medio que el artista que trabaja directamente ante la naturaleza. No importa si su obra es naturalista o abstracta; toda expresión visual sigue las mismas leyes fundamentales.”¹² (Hofmann)

“Crear que la naturaleza es caótica y que el artista pone orden en ella es un punto de vista muy absurdo, pienso. Todo lo que podemos esperar es poner algún orden en nosotros mismos.”¹³ (De Kooning)

¹⁰ Edvard Munch citado en Chipp, H., *op.cit*, p.131 / Cita datada en 1907-1908

¹¹ Lhote, A., *Tratado del paisaje*, Barcelona, ed. Poseidón, 1985, pp.67-68 / Cita datada en 1946

¹² Hans Hofmann citado en Chipp, H., *op.cit*, pp.575-576

¹³ Willem de Kooning citado en Chipp, H., *op.cit*, p.592 / Cita datada en 1950

3.1.3. Sobre pintar del natural.

En los pintores es muy común usar el término *pintar del natural* cuando se refieren a trabajar directamente ante la referencia, ante el modelo. En este sentido, cuando por ejemplo Gauguin aconseja a su amigo Schuffenecker no pintar “demasiado del natural”¹⁴, no se refiere exclusivamente a la naturaleza sino a todo aquello que puede ser utilizado como referencia externa visible del pintor: una figura humana, un bodegón, un interior, un paisaje... Gauguin no defiende la eliminación referencial del objeto en el acto de pintar. Lo que aconseja es no elaborar el cuadro pretendiendo con cada pincelada mimetizar exhaustivamente lo observado. Por eso, a renglón seguido, Gauguin manifiesta que el arte es una abstracción que hay que extraerla de la naturaleza, no realizándola con posterioridad a haber estudiado la referencia temática, sino soñando ante ella. Está proponiendo que el acto de pintar observando el natural se haga utilizando el sentimiento evocador del mismo, haciendo hincapié en la importancia del proceso creativo por encima del resultado. El proceso es el objetivo. Por ello, un elemento común en los posimpresionistas era el esfuerzo que hicieron por trascender en su pintura la simple copia de la naturaleza. Sabían que la pintura tenía que ser siempre nueva, y esta condición marcaba su trabajo diario. Cézanne ponía todo su empeño cada día en que su propio cuadro le sorprendiera y, al igual que Van Gogh, necesitaba pintar ante el natural porque así las sensaciones que recibía eran infinitas.

No obstante, ambos pintores configuraban su pintura de diferente manera. Ante la misma naturaleza, la personalidad de cada artista provoca resultados personales, y por lo tanto distintos. Por ejemplo, el carácter fuertemente emocional de Van Gogh le conduce a una pintura totalmente expresionista, que a su vez influyó en los movimientos expresionistas posteriores. El temperamento austero de Cézanne y su modo de observación y reflexión ante el natural produjo una obra quizás de un carácter más racionalizado, investigando en las estructuras esquemáticas, geométricas y

¹⁴ Gauguin a Schuffenecker, en Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje*, Madrid, ed. Istmo, 2000, p.55. / Cita datada en 1888. La cita completa se encuentra en p.200 del apartado *Sobre la idea de abstracción*.

constructivas del entorno. Cézanne podía trabajar muchas veces a partir del mismo tema, analizándolo nuevamente cada vez. Pintar al aire libre le permitía percibir múltiples sensaciones, y por eso afirma: *el mismo motivo visto bajo un ángulo distinto ofrece un tema de estudio de poderosísimo interés y tan variado que creo que podría estar ocupado durante meses, sin cambiar de sitio, simplemente inclinándome unas veces más a la derecha y otras más a la izquierda.*¹⁵

Van Gogh, por otro lado, expresa la fuerza activa de la naturaleza, buscando sensaciones de integración entre ella y el yo del artista. Van Gogh impregnaba, a través de la traducción plástica de su entorno, su exaltado fervor emocional, de manera que su obra era auténticamente personal. Era un pintor profundo que se relacionaba directamente con lo que le rodeaba a través de su extraordinaria sensibilidad. Pero su obra no llama al sentimentalismo, sino que expresa emoción verdadera. Van Gogh provenía de una cultura religiosa y desprendía una gran generosidad. Era extremadamente singular en su modo de relacionarse con cada parte y con el todo, y en su manera totalmente diferente de ver el entorno y de configurar su pintura. Esa era su forma especial de individualismo.

“En algunas ocasiones tengo una gran lucidez, cuando la naturaleza resulta tan hermosa como en estos días, y entonces dejo de sentirme y el cuadro me viene como en un sueño.”¹⁶ (Van Gogh)

La sensación descrita por Van Gogh conduce a muchas reflexiones sobre el acto de pintar, y coincide en gran medida con Picasso cuando éste dice *“yo no he copiado esta luz, no le he prestado una atención particular. Simplemente fui bañado por ella.”*¹⁷ Ambos aluden a la fuerza de la naturaleza y a su valor ineludible como fuente de inspiración. Van Gogh, que imprime su carácter en el proceso pictórico manipulándolo impetuosamente y dirigiéndolo desde su enérgico temperamento, confiesa con una bella metáfora que cuando la grandeza de la naturaleza se le manifiesta de manera extraordinaria, el cuadro

¹⁵ La cita completa se encuentra en p.67 de este mismo apartado.

¹⁶ Van Gogh, V., *Cartas a Théo*, Barcelona, ed. Edicomunicación, 2002, p.214 / Cita datada en 1888

¹⁷ La cita completa se encuentra en pp.54-55 de este mismo apartado.

surge como un sueño, como si la propia naturaleza lo hubiera pintado. Picasso viene a decir lo mismo cuando revela, también a modo de metáfora, que el color que ha aparecido en su obra lo ha construido directamente la naturaleza al ser bañado por ella.

El problema referencial del natural, como los propios pintores definen en su lenguaje profesional, surge, entre otras razones, a partir de que el artista se siente esclavizado tanto por el tema como por la manera de pintarlo. Pero el problema no está en la naturaleza ni en el natural. Se puede pintar el mismo tema innumerables veces de la misma forma, sin riesgo, llegando a una perfección estilística obsoleta, pero también puede pintarse un mismo tema en donde cada paso del proceso pictórico puede ser fresco y nuevo. Y se pueden pintar igualmente temas diferentes, siendo la propia diferencia temática la que conduzca al pintor a la viveza y modulación de las fases de su proceso pictórico incitado y estimulado por las expectativas que constantemente se están produciendo. Braque, como todos los grandes pintores, ha pasado por procesos similares en su evolución pictórica que se han definido fundamentalmente en su obra, pero que también pueden intuirse a través de una serie de pensamientos expresados sintéticamente en palabras. Estos pensamientos suelen tener carácter de máximas, casi siempre manifestados de forma concisa y con una gran seguridad. La defensa de la naturaleza que hace Braque es rotunda. Reconoce su sentido cósmico y la considera como ente vivo. Por ello ataca directamente a los imitativos, tachándoles de disecadores que dan un sentido mortecino a la pintura. Braque quiere vibrar con la naturaleza, estar en consonancia con ella y que la pintura sea para él proceso puro, sorpresa e improvisación.

“Me preocupa mas entrar en consonancia con la naturaleza que copiarla.”¹⁸ (Braque)

“Algunos, como el naturalista, disecan la naturaleza creyendo así inmortalizarla.”¹⁹ (Braque)

“Trabajar del natural es improvisar.”²⁰ (Braque)

¹⁸ Braque, Georges, *El día y la noche*, Barcelona, ed. El Acantilado, 2001, p.18

¹⁹ Braque, G., *op.cit.*, p.36

El trabajo a partir del natural implica la integración y la consonancia del artista con el tema. En el siglo XX, las vanguardias artísticas defienden enérgicamente cuestiones como la autonomía del arte, de la obra y del artista. Ésta defensa que surge por necesidad frente a la pintura excesivamente conservadora, tanto técnica como conceptualmente, y cuyas referencias eran asiduamente naturalistas, conduce a luchar directamente contra el tema como contenido y como referencia. Es cierto que el tema y la técnica “fotográfica” de la pintura habían llevado al arte a un callejón sin salida, pero es importante observar que la mayoría de los artistas que rompieron los esquemas conservadores del proceso pictórico fueron rotundamente respetuosos con la naturaleza como objetivo, como lugar y como medio del que extraer la esencia de la vida y del arte como proceso vital y autónomo. En definitiva, el arte tiene vida propia, pero es creado por el ser humano en su integración con la naturaleza y en su relación con los seres y la fenomenología de lo existente.

²⁰ Braque, G., *op.cit.*, p.65 / Cita datada en 1917

3.2. Cézanne. El contacto directo con la naturaleza como maestra universal.

Cézanne es uno de los pintores que mayor obsesión han tenido por la naturaleza. Intenta con todas sus fuerzas ser fiel a sus principios e indaga hasta la saciedad en los secretos que se esconden en ella. Si se analizan las obras de su primera época, se puede observar que tienen una cierta torpeza en comparación a las técnicas clasicistas, pero poseen al mismo tiempo una enorme fuerza. Con ellas se manifiesta de manera ejemplar la perseverancia con la que el pintor francés persiguió la integración de su ser con su entorno natural y con la pintura más allá de una representación imitativa.

La lealtad a la naturaleza de Cézanne es patente en su obra pero también lo es en sus palabras. Es un hombre sincero y auténtico, dice lo que piensa y no oculta cuáles son sus referencias ni sus objetivos. Habla de la naturaleza como un ente vivo con el que conversa constantemente intentando descubrir sus leyes secretas, manifestando la intensa sensación que le produce y la consideración que tiene hacia ella como la base incuestionable de toda concepción artística. Pero a la vez, Cézanne expone con la misma consistencia la importancia del trabajo y el largo tiempo que inevitablemente hay que dedicar al conocimiento de los medios pictóricos para poder expresar las emociones. Con ello está reconociendo el valor de la estructura procesual de la pintura.

En uno de los textos que se muestra a continuación, dirigido a Charles Camoin, se refleja la necesidad de aprender de los museos. No obstante, también alerta del peligro de alimentar el proceso pictórico exclusivamente de las técnicas de los grandes maestros e induce a *salir* del Louvre para sentir directamente el contacto con la naturaleza, la auténtica fuente de referencia. Es decir, Cézanne defiende como referencias esenciales la naturaleza y la técnica pictórica, pero mientras que no pone ningún reparo a estar en permanente comunicación directa con la primera, sí advierte de las consecuencias negativas que puede conllevar la copia amanuense y la utilización de la técnica por la técnica.

[a Louis Aurenche]

“Me habla en su carta de mi realización en el terreno del arte. Yo creo que cada día me acerco más a ella, si bien con gran esfuerzo. Pues si la sensación fuerte de la naturaleza –bastante viva en mí, por cierto– es la base necesaria de toda concepción artística, sobre la que descansa además la grandeza y la belleza de la obra futura, el conocimiento de los medios para expresar nuestra emoción no es menos esencial, y no se adquiere sino mediante una experiencia muy larga.”²¹ (Cézanne)

[a Charles Camoin]

“Couture decía a sus alumnos: *Tened buenas compañías*, es decir, *Id al Louvre*. Pero, tras haber visto a los grandes maestros que allí descansan, es preciso apresurarse a salir de allí y vivificar en uno mismo, al contacto con la naturaleza, los instintos, las sensaciones artísticas que residen en nosotros.”²² (Cézanne)

Por tanto, el respeto que Cézanne tiene por los grandes maestros está superado por el que tiene por la naturaleza, insistiendo constantemente en la importancia de una relación íntima con la misma. Pero aunque no deja de hablar de ella a propósito de cualquier pregunta que se le hace sobre la pintura, esto no impide que a lo largo de sus manifestaciones se muestre con claridad que para un pintor es vital sentir que hace algo diferente. Para ello procura aprender pero no esclavizarse a las técnicas clásicas y a las maneras en que éstas han resuelto la interpretación de la pintura. Prefiere intentar ver la naturaleza de una forma nueva, *como nadie la ha visto antes*. Cézanne, confiando plenamente en que *es necesario tener una visión propia* en la que la sensación sentida por el pintor sea el verdadero motor de la obra, afirma igualmente, sin ser contradictorio por ello, que *es con la lengua común con la que hay que expresar ideas nuevas*. En *Une conversation avec Cézanne* publicada en 1921, Émile Bernard deja reflejadas las reflexiones del maestro a este respecto:

²¹ Cézanne, Paul, *Correspondencia*, Madrid, ed. Visor Dis. (La balsa de la medusa), 1991, p.369 / Cita datada en 1904

²² Cézanne, P., *op.cit.*, p.367 / Cita datada en 1903

“En 1904, durante uno de nuestros paseos por los alrededores de Aix, le dije a Cézanne:

–¿Qué piensa Vd. de los maestros?

–Son buenos. Cuando estaba en París, iba cada mañana al *Louvre*, pero acabé interesándome más por la naturaleza que por ellos. Es necesario tener una visión propia.

–¿Qué quiere Vd. decir con eso?

–Hay que hacerse una óptica, hay que ver la naturaleza como nadie la ha visto antes...

–¿Ello no tendrá como resultado una visión demasiado personal, incomprensible para los demás? Después de todo, pintar ¿no es como hablar? Cuando hablo, utilizo la misma lengua que Vd.: ¿me entendería si usase una nueva, desconocida? Es con la lengua común con la que hay que expresar ideas nuevas. Acaso es el único medio para hacerlas válidas y aceptables.

–Por óptica quiero decir una visión lógica, esto es, que no tenga nada de absurdo.

–Pero ¿en qué basa su óptica, maestro?

–En la naturaleza.

–¿Qué quiere Vd. decir con esa palabra? ¿Se trata de nuestra naturaleza o de la naturaleza misma?

–Se trata de ambas.

–Por lo tanto, ¿concibe Vd. el arte como una unión del universo y de lo individual?

–Lo concibo como una concepción personal. Sitúo esta concepción en la sensación, y busco que la inteligencia la organice en una obra.

–Pero ¿de qué sensación habla Vd.? ¿De la de sus sentimientos o de la de su retina?

–Creo que no hay separación entre ellas; además, al ser un pintor, me refiero antes que nada a la sensación visual.”²³ (Cézanne/Bernard)

²³ Conversación entre Cézanne y Bernard, citada en Chipp, H., *op.cit*, pp.28–29

Como denotan sus declaraciones, Cézanne no tiene ningún complejo para defender algo tan propio en el desarrollo de un pintor como es el aprendizaje a partir del estudio de los maestros clásicos y del entorno natural. Habla también con toda claridad de la concepción de la obra de arte como una cuestión personal. Sitúa directamente en la sensación el fundamento de la creación artística porque es ahí donde arranca el proceso de la obra. Combina intensamente el sentimiento y la visión, sin haber separación entre ambos, considerando el concepto de sensación visual como centro de su investigación pictórica.

El artista induce, por tanto, a extraer desde una perspectiva personal el conocimiento de otros artistas y del propio lugar de referencia, pudiendo alcanzar las mismas conclusiones a las que llegaron los maestros del pasado, pues las buscaron igualmente analizando la singularidad de sus referentes. En este sentido se pronuncia también el artista americano John Marin, claramente coincidente con el pensamiento de Cézanne.

“Yo le diría a una persona que quiera ser pintor: ve y mira cómo vuela un pájaro, cómo camina un hombre, cómo se mueve el mar. Hay ciertas leyes, ciertas fórmulas. Tienes que conocerlas. Son leyes naturales, y tienes que seguirlas como las sigue la propia naturaleza. Hallarás esas leyes que hay en la pintura del pasado. Tú no creas las fórmulas (...). Las ves.”²⁴ (John Marin)

De este modo, Cézanne, después de haber aprendido de los grandes maestros, intenta mantener una convivencia intensa con la naturaleza desde su profundo análisis y fidelidad a la misma, convirtiendo su entorno en el lugar por excelencia donde aprender las leyes de la pintura. Todo ello para llevar a cabo su objetivo más ambicioso: plasmar en sus cuadros su mundo de sensaciones. “*Para realizar progresos –dice Cézanne– no hay nada como la naturaleza; el ojo se educa a su contacto. Se torna concéntrico a fuerza de mirar y de trabajar*”.²⁵ En

²⁴ John Marin citado en Chipp, H., *op.cit.*, p.565 / Cita datada en 1937

²⁵ Cézanne, P., *op.cit.*, p. 377 / Cita datada en 1904

su entrega incondicional al mundo natural, sin objeciones, sin prejuicios, sin pre-aprendizajes, Cézanne acaba dejando en un segundo plano otras referencias artísticas, la reflexión teórica e incluso sus frecuentes estudios de las obras de los grandes maestros.

“Mi querido Bernard:

Apruebo en buena medida las ideas que va a desarrollar Ud. en su próximo artículo destinado a *Occident*²⁶. Pero yo siempre vuelvo a lo mismo: el pintor debe consagrarse por entero al estudio de la naturaleza y tratar de realizar cuadros que sean una enseñanza. Las habladurías sobre el arte son prácticamente inútiles.”²⁷ (Cézanne)

“Ahora bien, la tesis a desarrollar consiste –sea cual sea nuestro temperamento o forma de potencia en presencia de la naturaleza– en plasmar la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que apareció antes de nosotros. Lo cual, creo yo, debe permitir al artista plasmar toda su personalidad, grande o pequeña.”²⁸ (Cézanne)

En las dos cartas anteriores, dirigidas a su amigo Bernard, Cézanne acepta las ideas de su compañero, pero insiste obsesivamente en que la enseñanza del pintor se realiza, tal como hemos comentado, a través de la propia pintura y del estudio profundo de la naturaleza. Defiende que la pintura debe realizarse con el intento humilde de plasmar lo que vemos y olvidar todo lo que se sabe de antemano. Piensa que de esta manera el proceso y el resultado definirán mejor la personalidad del artista. En definitiva, para Cézanne lo importante es el contacto directo con el entorno natural, que constituye la principal referencia y es al mismo tiempo una infinita fuente de emociones y una inagotable herramienta metodológica. Así se deduce del siguiente fragmento de una de las cartas dirigidas a su hijo, en donde expresa nuevamente su reconocimiento a la inmensa intensidad y riqueza de matices que le infunde la naturaleza y de la limitación que siente en su taller, cuando no trabaja ante ella.

²⁶ A este respecto Bernard estaba preparando el artículo “Paul Cézanne” para *L'Occident*. En él, además de presentar ideas personales sobre el arte, Bernard muestra, mediante extractos de conversaciones y correspondencias con Cézanne, parte de la metodología y evolución pictóricas del maestro. Este artículo se puede encontrar en AA.VV., *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1980

²⁷ Cézanne, P., *op.cit.*, p.374 / Cita datada en 1905

²⁸ Cézanne, P., *op.cit.*, p.390 / Cita datada en 1905

[a su hijo Paul]

“En fin, te diré que, como pintor, me siento más lúcido delante de la naturaleza; pero que, en casa, la realización de mis sensaciones sigue siendo muy penosa. No consigo alcanzar la intensidad que se desarrolla ante mis sentidos; no tengo esa magnífica riqueza de coloración que late en la naturaleza. Aquí, a orillas del río, los motivos se multiplican; el mismo motivo visto bajo un ángulo distinto ofrece un tema de estudio de poderosísimo interés y tan variado que creo que podría estar ocupado durante meses sin cambiar de sitio, simplemente inclinándome unas veces más a la derecha y otras más a la izquierda.”²⁹ (Cézanne)

La investigación que llevó a cabo Cézanne supuso el desarrollo de una línea conceptual y procesual que fue referente y punto de partida de las primeras vanguardias del siglo XX. Cézanne es un pintor de consenso entre todos los artistas de la contemporaneidad, considerándose uno de los padres de la modernidad. Su reconocimiento y su influencia llegan incluso a aquellos para quienes la naturaleza ha podido ser el obstáculo y el objeto a obviar. Pintores tan aparentemente distanciados como Kandinsky y Beckmann, por ejemplo, participan de conceptos fundamentales que definió Cézanne, coincidiendo en el reconocimiento de la naturaleza como el lugar de lo esencial, y los dos pintores incitan, cada uno a su manera, a vivirla de forma directa. Kandinsky, aunque elude rotundamente el planteamiento aparente e imitativo de su representación, manifiesta enérgicamente que la pintura abstracta no la abandona, ni tampoco a sus leyes cósmicas. Beckmann, como Kandinsky, busca en ella sus leyes internas, que son también las del arte, *como notas de una partitura*. Es la manera, aunque pueda parecer paradójico, de poder construir el proceso autónomo de la pintura.

[Nierendorf:] *Se dice mucho que el arte abstracto ya no tiene nada que ver con la naturaleza. ¿Usted también lo piensa?*

[Kandinsky:] ¡No! ¡No y otra vez no! La pintura abstracta abandona la “piel” de la naturaleza, pero no sus leyes. Si me permite la “gran palabra”: las leyes cósmicas. El arte sólo puede ser grande cuando mantiene una relación directa con las leyes cósmicas y se somete a ellas. Estas leyes

²⁹ Cézanne, P., *op.cit.*, p.403 / Cita datada en 1906

uno las siente de manera inconsciente si no se acerca a la *naturaleza* externamente, sino internamente; no sólo hay que ver la naturaleza, sino hay que saber *vivirla*. Es evidente que esto nada tiene que ver con la utilización del “objeto”. ¡En absoluto!

Traté este tema en un artículo que escribí a petición del Sr. Zervos para *Cahiers d' Art*.

Si el artista tiene ojos exteriores e interiores para la *naturaleza*, la *naturaleza* se lo agradecerá en forma de ‘inspiración’.”³⁰ (Kandinsky/Nierendorf)

[Del discurso *Tres cartas a una pintora*]

“No olvide la naturaleza por la que Cézanne había de hacerse clásico, según sus propias palabras. Pasee mucho, evite sobre todo el coche, que le restará visión, igual que el cine o los periódicos a color. Aprenda de memoria las formas de la naturaleza, para que las pueda utilizar como notas de una partitura. Para eso están. La naturaleza es un caos fantástico y nuestra tarea y deber es ordenarlo y... acabarlo. Deje a los demás deambular confundidos en los antiguos libros de geometría o en fórmulas elevadas de aritmética. Nosotros gozamos con las formas ya existentes.”³¹ (Beckmann)

Al sentido cósmico de la naturaleza de Cézanne, también se une Balthus. Sus pensamientos y sus palabras al respecto se identifican igualmente con el sentimiento romántico y podrían haber sido manifestados de manera semejante por Caspar David Friedrich. Esta idea de integración del hombre en la inmensidad de la naturaleza explica la relación de intimidad y veneración que muchos artistas la profesan. Estos artistas, más que pensar, sienten la gran complejidad y profundidad de la vida que se desarrolla en ella. La necesidad de conocimiento e integración es para pintores como Cézanne o Balthus el motivo fundamental de su obra. Por ello no pretenden cambiar el sentido de la naturaleza en su pintura, sino indagar en los aspectos intangibles a través del

³⁰ Kandinsky, Wassily, *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, ed. Síntesis, 2003, p.194 / Cita datada en 1937

³¹ Beckmann, M., *op.cit.*, pp.243–244 / Cita datada en 1948

conocimiento del oficio de pintor, de manera que con el uso inteligente y sensible de los medios pictóricos quede reflejado el misterio del mundo. Balthus, como Cézanne, pretende dejar transcrito en la obra el espacio de sus sueños.

“Detrás de la inmovilidad tranquila de la naturaleza, detrás de los comportamientos de los seres, siempre he sentido la complejidad secreta y oscura que llama a todos los artistas y les hace sumirse en lo más profundo de los bosques y las simas. Gracias a esa arquitectura misteriosa, el arte conoció sus vértigos.”³² (Balthus)

³² Balthus, *op.cit.*, p.102

3.3. Gauguin. La búsqueda de lo nuevo a partir del cambio radical del entorno.

“Para los maestros de que hablamos, el espectáculo externo, accidental, no era más que una forma de evocar su propio genio. Buscaban en sí mismos la verdad del mundo, la visión del Universo; cuando procuraban distinguir los tipos de sus obras, hurgaban en el fondo de sus sentimientos, en el pensamiento y las ideas; y cada uno de ellos creaba entonces nuevos cuadros, nuevas imágenes con las leyes del arte, sacadas de las leyes de la naturaleza”³³

Bernard

Como Cézanne, también Paul Gauguin tuvo una relación muy estrecha con el entorno natural, que fue el estímulo vital y el punto de referencia central de su creación artística. La personalidad de Gauguin era realmente apasionante. Era un militante de la pintura y su carácter le conducía a expresar verbalmente y por escrito sus pensamientos sobre ella y sobre la vida, haciéndolo casi siempre de forma determinante. En sus declaraciones, Gauguin habla del natural, del arte, de la abstracción, de la evocación y del proceso en su estado puro de movimiento. Es consciente de la complejidad del arte y de la pintura, pero también es un pintor profundamente arraigado a la vida y a la tierra, en definitiva. Sin olvidar su incansable intento de aportar a la pintura un pronunciado acento simbólico, que se convertiría en una de sus más importantes señas de identidad, Gauguin procura al mismo tiempo realizar su obra a partir de la contemplación de la naturaleza, aunque abordándola desde una perspectiva completamente distinta. Para ello el entorno debía cambiar radicalmente. La solución estaba en los mares del sur.

Por esa razón Gauguin se aleja del mundo urbano en busca de un lugar que aún se mantenga virgen, y dedica parte de su vida a viajar a lugares recónditos, salvajes, libres de elucubraciones artísticas y del estancamiento de una sociedad apoyada en valores superficiales. Después de viajar en 1887 a Panamá y a La Martinica, en 1891 se establece en Tahití y, a excepción de un par

³³ Émile Bernard citado en AA.VV., *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, op.cit., p.215 / Cita datada en 1904

de años que regresa a Francia por motivos económicos y de salud, pasó el resto de su vida en los mares del sur. Tenía la creencia de que un aislamiento absoluto de la sociedad europea y la integración total con la naturaleza más pura, constituían un entorno idóneo para encontrar un arte diferente, forzando un cambio radical que pudiera romper con una larga y pesada tradición cultural occidental.

Con ello, Gauguin trata de alcanzar a toda costa una obra nueva, que es verdaderamente su preocupación y su objetivo primordial. Tal como se desprende a lo largo de sus escritos, pretende encontrar un mundo lo más personal posible, que convierta su pintura en algo único, y que automáticamente quede diferenciada sin ningún tipo de duda. Gauguin buscaba obsesivamente la originalidad. Esta búsqueda supuso un gran impulso vital para su trayectoria pictórica.

Por tanto, la forma de trascender la naturaleza en Gauguin pasaba por vivirla en un emplazamiento totalmente nuevo para él, viajando a lugares exóticos, que fueran mágicos e insólitos. De ahí su clarividencia en su decisión de establecerse en Tahití. Era consciente de que cada lugar tiene su personalidad y que Tahití incidiría directamente en la transformación de su obra. Creía realmente que el hecho de estar viviendo y pintando allí, en la exuberancia del ambiente y de sus gentes, totalmente desconocidos en Europa, influiría terminantemente en la originalidad de sus cuadros, resultando especiales, sorprendentes y exóticos, lo que procuraría, al ser algo completamente distinto, un fuerte impacto en París.

Aunque Gauguin estaba convencido de que era un innovador, no duda en un momento determinado en negar que su arte sea nuevo, afirmando que todos los grandes maestros han actuado como él; se trata simplemente que en el proceso creador de cada uno de ellos se produce una búsqueda de una visión propia de la naturaleza, para así hacerla suya. Podemos deducir por tanto que, según Gauguin, su arte sería nuevo solamente en la medida en la que lo puede ser el de sus admirados maestros. A este respecto, en una entrevista de Eugène Tardieu, Gauguin responde compulsivamente sobre lo *novedoso* de su proceso creativo.

“-¡Nuevo! [...], ¡en absoluto!, ¡todos los grandes pintores no han hecho otra cosa! Rafael, Rembrandt, Velázquez, Botticelli, Cranach, han deformado la naturaleza. ¡Vaya al Louvre, contemple sus obras, ninguna se parece; si uno está en lo cierto, todos los demás se equivocan, según su teoría, o bien, hay que admitir que todos ellos se han burlado de nosotros!

¡La naturaleza! ¡La verdad! No es más Rembrandt que Rafael, ni Botticelli que Bouguereau.

[...] Todos los que han hecho en arte algo distinto que sus predecesores, lo merecían; ahora bien, esos son los únicos maestros. Manet es un maestro, Delacroix es un maestro. Se ha gritado hasta la abominación en sus comienzos; se retorcían ante el caballo violeta de Delacroix; yo he buscado en vano este caballo violeta en su obra. Pero el público es así. Estoy perfectamente resignado a seguir siendo un incomprendido durante mucho tiempo. Si hiciera lo que ya han hecho otros, sería un plagiaro y me sentiría indigno; al hacer algo diferente se me tacha de miserable. ¡Prefiero ser un miserable que un plagiaro!”³⁴ (Gauguin)

Al igual que para sus contemporáneos impresionistas y postimpresionistas, la naturaleza era para Gauguin su taller, su lugar de trabajo y de aprendizaje en el que poder descubrir el funcionamiento de las leyes naturales plásticas formales y cromáticas para llegar a encontrar una nueva relación armónica en la pintura. “*El sentido del colorista está precisamente en la armonía natural*”³⁵, afirmaba Gauguin. La devoción de los postimpresionistas por la naturaleza es muy intensa, pues en ellos, como en los impresionistas, existía la creencia firme de que para llegar a una buena utilización de los elementos plásticos y obtener un resultado artístico merecedor de un lugar en la historia del arte, era necesario seguir unas leyes paralelas a las naturales, tal como habían hecho los grandes maestros. En Gauguin se encuentran numerosas alusiones a este respecto, como se puede observar, por ejemplo, en algunos fragmentos que tratan sobre el color, extraídos de unas notas publicadas en 1910 (posiblemente redactadas en el invierno de 1885).

³⁴ Gauguin, P., *Escritos de un salvaje*, Madrid, ed. Istmo, 2000, pp.136-137 / Cita datada en 1895

³⁵ Gauguin, P., *op.cit.*, p.40.

“Entre nosotros se critican los colores puros, sin mezcla, puestos unos al lado de otros. En este terreno, salimos vencedores a la fuerza, poderosamente ayudados por la naturaleza, que procede de la misma forma. Un verde al lado de un rojo no da un marrón rojizo, como ocurre al mezclarlos, sino dos notas vibrantes. Al lado de este rojo, se pone un amarillo cromo y se tienen tres notas que se enriquecen mutuamente y que aumentan la intensidad del primer tono, el verde. Si se pone azul en vez de amarillo, se obtienen tres tonos diferentes, que se hacen vibrar los unos a los otros. Si en lugar de azul se pone violeta, se vuelve de nuevo a un tono único, pero compuesto, de la gama de los rojos.

Las combinaciones son ilimitadas. La mezcla de los colores da un tono sucio. Un color solo es de una crudeza que no existe en la naturaleza. Sólo existe un arco iris aparente, pero ¡de qué forma la rica naturaleza ha procurado mostrárnoslos uno al lado del otro, en un orden voluntario e inmutable, como si cada color naciese de otro!

Ahora bien; se dispone de menos medios que la naturaleza, y además uno se condena a privarse de todos los que están al alcance de la mano. ¿Acaso tendrán alguna vez tanta luz como tiene la naturaleza, tanto calor como tiene el sol? Y se habla de exageración; pero ¿pero cómo pueden ser exagerados, si se quedan por debajo de la naturaleza?

Si se considera exagerada toda obra mal equilibrada, en este sentido es cierto; pero quiero hacer notar que, por tímida y discreta que sea la obra, será tachada de exagerada en cuanto tenga una falta de armonía. ¿Existe, pues, una ciencia de la armonía? Sí.

En este sentido, el sentido del colorista se corresponde precisamente con la armonía natural. Al igual que los cantantes, lo pintores algunas veces dan notas falsas, su ojo no tiene el sentido de la armonía. A través del estudio se puede llegar a adquirir un método de la armonía, a menos que ésta no se tenga en cuenta, como ocurre en las academias y en los talleres la mayoría de veces. Efectivamente el estudio de la pintura se ha dividido en dos categorías. Primero se aprende a dibujar y después a pintar; es decir, que de hecho se colorean unos contornos que ya existen, como si se pintara una estatua después de modelarla. Tengo que confesar que de este método solo he aprendido

una cosa: que el color es algo accesorio. “Antes de pintar es necesario saber dibujar correctamente”, te dicen con tono doctoral; de todas formas, las mayores estupideces siempre se dicen en este tono.

¿Acaso los zapatos se utilizan en vez de los guantes? ¿Pueden realmente hacerme creer que el dibujo no está en función del color y viceversa? Como prueba, puede hacer que un mismo dibujo parezca mayor o menor según el color del que se pinte. Intenta dibujar, con las proporciones exactas, un cabeza de Rembrandt, y pintarla con los colores característicos de Rubens; verás como sale una cosa informe y cómo el color no tiene ninguna armonía.

Desde hace un siglo se gastan enormes cantidades de dinero en propagar la enseñanza del dibujo y el número de pintores aumenta sin dar realmente ningún paso hacia adelante. ¿Cuáles son los pintores que admiramos actualmente? Los que están al margen de las escuelas, los que han extraído la ciencia de la observación personal de la naturaleza.”³⁶
(Gauguin)

El sistema de yuxtaposición y superposición de los colores como medio técnico para traducir plásticamente las percepciones visibles y así conseguir una representación verídica del natural, había sido una línea de trabajo desarrollada por los impresionistas, quienes pintaban directamente al aire libre supeditándose a los cambios constantes que la luz y el tiempo ejercen en el paisaje. Sin embargo, no son ellos los primeros en utilizar esta manera de abordar el paisaje. Por ejemplo, Velázquez es considerado como un precursor del impresionismo, entre otras razones, por su sentido de pictoricidad directa. No solo en su *Villa de Médicis*, sino también en las *Meninas* y en otras muchas obras de madurez, están manifiestos conceptos procesuales como la yuxtaposición, la superposición y, algo muy importante, el tratamiento del óleo en fresco, mezclando los colores directamente durante el desarrollo del acto pictórico. Otros pintores, como Constable o Corot, también investigaron sobre los tratamientos pictóricos directos, yuxtaponiendo y superponiendo sus pinceladas en los paisajes, especialmente en sus cielos y en sus árboles.

³⁶ Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje*, Barcelona, ed. Barral, 1974, pp.13-14

Gauguin, continuando los progresos realizados por estos artistas, defiende la utilización yuxtapuesta de los colores apoyándose en que la naturaleza procede de la misma manera. El color informa sobre la estructura formal, modificándola y ajustándola. Cada artista lo percibe, como también percibe la materia, de una manera personal que, por otro lado, no es transportable a la obra de otro artista. Con sus palabras da a entender que la pintura es pintura fundamentalmente en función del color y que nada tienen que ver con la naturaleza los procedimientos consistentes en dibujar el tema para después colorearlo, tal como proponían las enseñanzas academicistas de su época que se habían sistematizado y habían perdido su capacidad de regeneración.

Como Cézanne y Van Gogh, Gauguin se había alejado de París, pero en su caso la elección fue extrema. Su temperamento le hizo confiar enormemente en su decisión y en su trabajo. Defendió enérgicamente tanto la naturaleza y la vida primitiva inmersa en ella, como la buena pintura y los buenos pintores, no solo los clásicos, sino aquellos que, como por ejemplo Millet, no habían sido reconocidos merecidamente en vida. Su apuesta por el color y por la visión personal del artista lo significa como uno de los referentes para la pintura del siglo XX. La influencia que Gauguin recibió de sus estancias en lugares exóticos le llevo a configurar una obra realmente original, como él deseaba, con unas diferencias marcadamente definidas en la temática, en la manera de construir y, muy especialmente, en las armonías cromáticas, que solo pudieron haber surgido gracias a su integración en un mundo en el que todavía la naturaleza y el ser humano mantenían la pureza de lo primitivo.

3.4. Van Gogh. El arte es el hombre agregado a la naturaleza.³⁷

Como Cézanne y Gauguin, también Van Gogh es un pintor que marca un antes y un después en la historia de la pintura. La línea expresionista del siglo XX tiene en Van Gogh una referencia ineludible. Su sentimiento extremadamente subjetivo configuró una obra que, después de su muerte, trascendió a niveles de reconocimiento como pocos han conseguido en el arte. De su percepción exaltada surge una de las manifestaciones artísticas más originales de la historia, donde la personalidad del autor incide de manera asombrosa en el proceso y en el resultado final de la obra. Al igual que Cézanne, es también pintor de consenso, no solo entre los pintores sino entre todo tipo de público. Es el prototipo de artista no comprendido en su época y posteriormente reconocido hasta límites incalculables.

Van Gogh es un ejemplo claro de la voluntad de ser pintor. Realizó toda su obra en muy pocos años. Toma tardíamente la decisión de dedicarse al arte, y lo hace de una manera exhaustiva y compulsiva. Quería poder pintar correctamente lo que veía y sentía, y estaba obsesionado por dominar la técnica pictórica para poder expresarse de la mejor manera posible. Las cartas de Van Gogh son un excelente testimonio para acercarse a la comprensión de la mente de un artista, y a qué tipo de causas mueven la conformación de su pintura.

Van Gogh pintó del natural porque necesitaba sentirse inmerso físicamente en la naturaleza. Intentaba, mediante la traducción plástica de su entorno, transferir sus sentimientos más internos. Da la sensación de que quería transmitir su sentido de humanidad a través de la pureza del entorno natural, con el anhelo de encontrar allí no tanto las leyes de la pintura como sí las raíces más profundas del hombre. Éste es posiblemente uno de los secretos de la impresionante pintura de Van Gogh. Con sus paisajes alcanzó emociones humanas mucho más intensas que la mayoría de los artistas que pintan figuras y modelos. En el fondo, aunque Van Gogh fue un artista que apostó por la soledad, por un aislamiento que le condujo a recogerse en el entorno natural, su pintura

³⁷ Este título corresponde a una cita de Van Gogh, que se encuentra en p.96 de este mismo apartado.

era un llamamiento a los valores que debían prevalecer en la sociedad, con la que Van Gogh, en su sentimiento más hondo, estaba íntimamente ligado. De ahí su convicción de que *el arte es el hombre agregado a la naturaleza*.

“La mejor definición de la palabra arte que conozco es ésta: ‘El arte es el hombre agregado a la naturaleza’; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, “que redime”, que desenreda, libera, ilumina.

Un cuadro de Mauve o de Maris o de Israëls dice más y habla más claramente que la misma naturaleza.”³⁸ (Van Gogh)

Por otro lado, y sin ser contradictorio por ello, la insatisfacción y las conmociones constantes que sufría Van Gogh hacían que para él la naturaleza fuera, en cierto modo, un lugar donde no hallaba las controversias que provocaban las relaciones entre los hombres, un refugio donde poder aliviar sus aflicciones personales, así como un medio para intentar encontrar una solución a su incomprensión de la sociedad. Para Van Gogh, en definitiva, la naturaleza era al mismo tiempo un lugar de escape y un lugar de idílico encuentro y esperanza. Como confirma en este caso Rouault, “*cuánto más interior es la visión, más se necesita, a mi parecer, apoyarse en la Naturaleza*”.³⁹

Con todo, aunque Van Gogh admiraba la pintura de otros artistas, hecho que fue fundamental en su desarrollo artístico⁴⁰, finalmente su opción vital acabó siendo su fidelidad –a su manera– a la naturaleza; y su tipología emocional y su perfil psicológico le hicieron trabajar insistentemente intentando captar lo que veía y sentía a través de ella.

“Últimamente, mis conversaciones con pintores han sido inexistentes. No obstante, no me he sentido mal. No es tanto a la lengua de los pintores como a las de la naturaleza a la que es necesario prestar oídos. Mi entendimiento es superior al de hace un año, porque Mauve decía: ‘No

³⁸ Van Gogh, V., *op. cit.*, p. 27

³⁹ Rouault, Georges, *Sobre el arte y sobre la vida*, Pamplona, ed. Ediciones Universidad de Navarra, 2007, p.62

⁴⁰ A este respecto, ver el capítulo 4.5., dedicado a Van Gogh, en el apartado *Las referencias pictóricas*.

me hable ya de Dupré, hábleme más bien de ese borde del barranco o de algo análogo.’ Esto parece brutal, y sin embargo es completamente exacto. Sentir las cosas mismas, porque la realidad es mucho más importante que sentir los cuadros; al fin y al cabo, eso es más fecundo y más vivificante.”⁴¹ (Van Gogh)

“No niego que, durante años, me haya dedicado, de un modo estéril y con resultados de poca calidad, al estudio de la naturaleza, a la lucha con la realidad.

No quisiera haberme privado de este *error*.”⁴² (Van Gogh)

“...pasan muchos días sin que le diga una palabra a nadie, a no ser para pedir de comer o un café. Y esto ha sido así desde el comienzo.

De momento, no me ha afectado excesivamente la soledad; por eso, me ha gustado reencontrarme con un intenso sol y su efecto sobre la naturaleza.”⁴³ (Van Gogh)

La soledad formó parte de la vida de Van Gogh. Él quería a la gente pero no se sentía correspondido, y esto le producía una profunda angustia. Volcó en la naturaleza su relación íntima. Su capacidad emocional de percepción era tan exaltada que influyó determinantemente en la cualidad formal y cromática de sus cuadros. No era un pintor imitativo ni academicista, probablemente porque su intensa emoción, muchas veces incontrolable, le impedía hacer una obra convencional y le habría hecho imposible una realización técnica de ese tipo. Para bien del arte, Van Gogh hizo posible una forma de pintura en la que la tipología sensible del artista determinó imperativamente el proceso y el resultado pictórico.

Van Gogh tenía una gran humildad. Por ello era consciente de la dificultad, o más bien de la imposibilidad, de conseguir en su pintura la fidelidad total a la naturaleza. Ante el esfuerzo por ser fiel a ella no se permitió el lujo de

⁴¹ Van Gogh, V., *op. cit.*, p.61 / Cita datada en 1882

⁴² Van Gogh, V., *op. cit.*, p.122 / Cita datada en 1883-1885

⁴³ Van Gogh, V., *op. cit.*, p.180 / Cita datada en 1888

ser abstracto. En una carta dirigida a Émile Bernard en octubre de 1888⁴⁴ expresa su necesidad de trabajar ante el modelo, y reconoce con honestidad que otros artistas, como Bernard y Gauguin, pueden ser más lúcidos para los estudios abstractos. Solo se da a sí mismo una posibilidad cuando sea viejo.

“Finalmente, el sentimiento y el amor de la naturaleza encuentran su voz en aquellos que se interesan por el arte. El pintor esta obligado a bucear en la naturaleza y utilizar toda su inteligencia, abocar plenamente su sentimiento en la obra, para que ella se vuelva comprensible hacia los demás.”⁴⁵ (Van Gogh)

La fuerte emotividad de Van Gogh, característica de los futuros pintores expresionistas, pero que en él estaba desarrollada a unos niveles extraordinarios, le hace sentir la vida con todo lo existente, convirtiéndole en un ejemplo rotundo para la comprensión del significado del concepto *cósmico*. Cuando él dice que *el sentimiento y el amor de la naturaleza encuentran su voz en aquellos que se interesan por el arte* está reconociendo la vida y la intercomunicación entre todo lo creado, y confiere al artista la responsabilidad de hacer comprensible esa realidad. Recordando las palabras de Max Beckmann, *“no solamente al artista sino también al espectador le digo: si amas la naturaleza con toda tu alma, nuevas e inimaginables cosas te acaecerán en arte. Los rascacielos de Manhattan asintieron reflexivamente con la cabeza ante mis pensamientos.”*⁴⁶

⁴⁴ Esta carta de Van Gogh a Émile Bernard está citada en pp.256–257, dentro del apartado *Sobre la idea de abstracción*,

⁴⁵ Van Gogh, V., *op. cit.*, p.63 / Cita datada en 1882

⁴⁶ La cita completa de Max Beckmann se encuentra en pp.50–51 de este mismo capítulo

3.5. Matisse.

3.5.1. La exactitud no es la verdad.⁴⁷

Y bien, ¿qué es lo que busca usted? me preguntó un día mi maestro Gustave Moreau. “Algo que no está en el Louvre, sino allí”, le contesté señalando con el dedo las barcas del Sena ⁴⁸

Matisse

Henri Matisse, como Kandinsky, Mondrian, Klimt, Ensor, Munch, Bonnard... son artistas que, en términos generales, desarrollaron su trabajo fundamental a continuación del postimpresionismo y tienen en común haber iniciado su andadura pictórica en un período privilegiado donde se produce el decisivo proceso de transformación desde un arte aferrado a la naturaleza en todos los sentidos, hasta llegar a un arte que defiende su propia autonomía plástica. A pesar de todo, estos pintores cultivan personalidades muy diferenciadas, y su evolución siguió caminos a veces divergentes. Algunos desarrollaron su obra sin perder el contacto referencial con la figuración. Otros, como Kandinsky y poco después Mondrian, abrieron las puertas a la vanguardia que perseguía la autonomía total de la pintura. Mondrian será, sin duda, el que terminará por desmarcarse más rotundamente de la idea del entorno natural como referencia primordial e indiscutible, pero, a su vez, su trayectoria creativa puede ser utilizada como ejemplo demostrativo de que, también para él, la naturaleza fue su lugar de aprendizaje y de reflexión para construir ulteriormente una obra abstracta, cuyos elementos constitutivos, se quiera o no, tienen su raíz en la realidad integral de los elementos visibles.

⁴⁷ Título que corresponde a una cita del pintor en Matisse, H., *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, ed. Debate, 1993, p.143 / Cita datada en 1947

⁴⁸ Matisse Matisse, H., *op. cit.*, p.104 / Cita datada en 1935

Matisse tiene una importancia capital para la evolución de la pintura del siglo XX. De todos los artistas relevantes de su generación, es quizás él quien defiende más explícitamente la naturaleza, manifestando su respeto y devoción por la misma, sin que esto, por otro lado, signifique mantener con ella una relación de servidumbre. Era un artista extraordinariamente reflexivo y abierto a la diversidad pictórica. Los pintores con los que se relacionó Matisse –como Cézanne, que fue su punto de apoyo espiritual durante toda su vida– tenían unas raíces fuertemente ligadas a tendencias artísticas en permanente contacto con la naturaleza, que contribuyeron probablemente a que ésta fuera, también para él una constante en su labor artística.

Tanto la obra plástica de Matisse como sus pensamientos reflejados en sus escritos son especialmente didácticos. En su forma de inteligencia convivían perfecta y equilibradamente la sensibilidad y la capacidad de raciocinio. Sus reflexiones resuelven con gran claridad planteamientos sobre el proceso de la pintura en todo su recorrido, desde la primera relación con el entorno y la idea, hasta la resolución materialmente pictórica. Es un ejemplo manifiesto del tipo de artistas que exteriorizan sus reflexiones y sus decisiones sobre el arte porque tienen una necesidad moral de transmitir el conocimiento. Cuando esto es así, el empeño en ser claro y comprensible es exhaustivo. Es difícil no entender lo que Matisse quiere expresar en cada uno de sus textos, porque convierte en sencillos para la comprensión problemas muy complejos del mundo de la creación.

En su pintura, Matisse configuró un estilo totalmente personal. Su entorno visual y perceptible era entendido como un todo en el que cualquiera de sus partes tenía su propia capacidad de ser y su propia capacidad de expresión. No despreciaba ninguno de los componentes estructurales de la realidad sensible. Para él todo podía ser importante. Por eso analizaba con minuciosidad tanto las características comunes de cualquier figura o elemento como las específicas, extrayendo de ello múltiples conclusiones que dieron a su obra un carácter rico e inconfundible. El espacio, la forma, el color, el movimiento, la materia... eran estudiados desde una compleja combinación entre libertad y rigor investigador.

Matisse estaba en constante proceso de cambio sin perder un ápice de su esencialidad. Observaba y analizaba la naturaleza con la máxima intensidad y defendía que en ella se encontraba toda la verdad. Para Matisse, en definitiva, alejarse de la naturaleza era alejarse de la realidad; partiendo del estudio de la misma, consiguió defender la pintura como un elemento más de su creación.

Reconocidas todas las cualidades de Matisse, probablemente es el color lo que es más sutil y determinantemente en su pintura. Y lo es porque el pintor ha sintetizado en su lienzo la esencialidad de la luz y del color de lo representado, y del momento en que el artista estaba ante ello.

“Deseo que los estudiantes... puedan darse cuenta de que el interés principal de mis obras procede de la observación atenta y respetuosa de la naturaleza, así como de la dualidad de sentimientos que me ha inspirado, más que de un cierto virtuosismo que aparece casi siempre como resultado de un trabajo honesto y constante.”⁴⁹ (Matisse)

“La convicción respecto a todas estas cosas la tuve desde el momento en que constaté que la gran diferencia de formas que existe entre las hojas de un árbol –la higuera en particular– no impide que se identifiquen por una característica común. Las hojas de la higuera, con toda su fantástica variedad de formas, siguen siendo hojas de higuera. Y he observado lo mismo en los demás productos de la tierra: frutas, legumbres, etcétera.

Existe, pues, una verdad esencial que debe extraerse del espectáculo de los objetos que vamos a representar. Ésta es la única verdad que importa.”⁵⁰ (Matisse)

“La búsqueda del color no fue consecuencia del estudio de otras pinturas sino que me vino del exterior, es decir de la revelación de la luz en la naturaleza.”⁵¹ (Matisse)

⁴⁹ Matisse, H., *op. cit.*, p. 272 / Cita datada en 1951

⁵⁰ Matisse, H., *op. cit.*, p.141 / Cita datada en 1947

⁵¹ Matisse, H., *op. cit.*, p.94 / Cita datada en 1952

3.5.2. El concepto de copia.

Matisse desarrolla su pintura liberándola del concepto realista heredado del Renacimiento. No le interesa la configuración del cuadro de acuerdo al sistema perspectivo renacentista, ni tampoco la manera de construir formalmente los objetos. Estaba convencido de que había que copiar de alguna forma la naturaleza, pero no en el sentido convencional, sino alejándose de los métodos de la pintura imitativa aprehendida y sistematizada. Pretendía mantener una gran fidelidad hacia el mundo exterior extrayendo la información a través de las sensaciones que la luz y el color le proporcionaban.

Matisse respetaba a los pintores que buscaban la verdad a través del realismo, como a su manera hacían los impresionistas, y abogaba porque el pintor trabajara ante el natural con un espíritu sencillo, pensando que su cuadro había representado simplemente lo que tenía delante. Quería crear pintura entendida como un medio diferente, pero se planteaba, sin contradecirse, que al pintar ante el natural había que hacerlo sintiendo que se está copiando la naturaleza, lo que, por otro lado, no impedía que se pudiera realizar una obra enteramente personal. Pues Matisse no entendía el concepto *copiar* como un fin en sí mismo sino como un medio para llegar a la verdadera creación. De ahí la importancia que da a la máxima de Leonardo da Vinci: *Quién sabe copiar, sabe crear*. La manera de configurar un lenguaje propio pasaba por identificarse con las leyes de la naturaleza. *“Un artista –afirma Matisse– debe poseer la naturaleza. Debe identificarse con sus ritmos esforzándose por conseguir dominarla, gracias a lo cual, más tarde, podrá expresarse en su propio lenguaje.”*⁵² Estas palabras confirman hasta qué punto Matisse, como otros tantos artistas, también tenía la convicción de que la naturaleza es el centro de referencia del arte. En ellas se refleja uno de los principios fundamentales de la filosofía del proceso creativo de Matisse: si la exaltación de una mancha de color en el lienzo es capaz de expresar más fielmente la sensación procedente del natural, esta mancha será más verdad que la utilización del color local, el cual no tiene la capacidad de expresar esa fidelidad que se percibe a través de las sensaciones.

⁵² Matisse, H., *op .cit*, p.267 / Cita datada en 1948

“¿Qué han hecho los realistas? ¿Y los impresionistas? Han copiado la naturaleza. Todo su arte se sostiene en la verdad, la exactitud de la representación, arte todo él objetivo, arte de la insensibilidad, se podría decir, de anotación por el puro placer. Sin embargo, ¡cuantas complicaciones hay detrás de esta aparente simplicidad! Los cuadros de los impresionistas, y lo sé muy bien, puesto que yo empecé con ellos, están repletos de sensaciones contradictorias. Son verdaderamente trepidantes.”⁵³ (Matisse)

“Los medios más simples son los que le permiten al pintor expresarse de la mejor manera. Si teme la trivialidad, no escapará de ella presentándose con rarezas, ni abandonándose a extravagancias y a excentricidades en el color y en el dibujo. Sus medios deben derivar necesariamente de su temperamento. Debe poseer esa simplicidad de espíritu que le llevará a creer que no ha pintado más que lo que ha visto. Siempre me ha gustado la frase de Chardin: «Utilizo toda la pintura que hace falta hasta conseguir el parecido», y esta otra de Cézanne: «Quiero dar la imagen», y también aquella de Rodin: «Copiad la naturaleza.» Da Vinci decía: «Quien sabe copiar, sabe crear.» Los artistas que siguen un estilo de ideas preconcebidas y se apartan voluntariamente de la naturaleza están de espaldas a la verdad. El artista debe darse cuenta, cuando razona, de que su cuadro es ficticio, pero cuando se pone a pintar ha de sentir que está copiando la naturaleza. Y si alguna vez se aparta de ella, debe hacerlo con la convicción de que de esta manera conseguirá reflejarla más ampliamente.”⁵⁴ (Matisse)

“En la escuela no se inventa nada, o bien se inventa de forma equivocada, sobreponiendo unas cosas a otras sin reunir las en el crisol de la imaginación. Es posible que en mi caso, a fuerza de dibujar las hojas imitándolas haya podido lograr esas hojas sólidas y completas; éste ha sido mi camino; las circunstancias me obligaron a seguirlo, pero ¿es verdaderamente necesario para todo el mundo?”⁵⁵ (Matisse)

⁵³ Matisse, H., *op. cit.*, p.55 / Cita datada en 1909

⁵⁴ Matisse, H., *op. cit.*, p.49 / Cita datada en 1908

⁵⁵ Matisse, H., *op. cit.*, p.138 / Cita datada en 1942

“Compongan a base de las relaciones entre los colores, próximos o alejados, equivalentes a las relaciones que observen en el modelo.

Se trata de representar el modelo o cualquier otro tema, y no de copiarlo; y no se deben establecer relaciones de color entre él y el cuadro; únicamente consideraran la equivalencia que exista entre las relaciones de color de sus cuadros y las relaciones de color del modelo.”⁵⁶ (Matisse)

“Es en la expresión de este ritmo donde la actividad del artista será realmente creativa; pero para llegar a ella, deberá tender a la renuncia más que a la acumulación de detalles; en el dibujo, por ejemplo, deberá elegir, entre todas las combinaciones posibles, la línea que se revelará plenamente expresiva y portadora de vida; deberá también descubrir las equivalencias por las cuales los elementos de la naturaleza se encuentran traspuestos en el ámbito propio del arte. En *Naturaleza muerta* con magnolia representé por medio del rojo una mesa de mármol verde; además, tuve que introducir una mancha negra para evocar la reverberación del sol sobre el mar; todas estas trasposiciones no eran en absoluto efecto del azar o de cualquier otra fantasía, sino por el contrario el resultado de una serie de investigaciones por las cuales descubrí que estos tonos eran imprescindibles, dada su relación con el resto de la composición, para conseguir la impresión deseada. Los colores y las líneas constituyen fuerzas, y en el juego de estas fuerzas, en su equilibrio, reside el secreto de la creación.”⁵⁷ (Matisse)

De las palabras de Matisse se deduce que su concepto de copia adquiere un matiz muy distinto al que se entiende tradicionalmente, no dejando de ser, de todos modos, una herramienta de trabajo fundamentalmente enfocada a la formación. Por ello, después de un intenso período en el que se había dedicado a realizar en el Louvre copias de los grandes maestros, decide abandonar su obsesión por la exactitud, y deja de interesarle la reproducción de los objetos. En esos momentos, se está planteando una nueva forma de entender la naturaleza y

⁵⁶ Matisse, H., *op. cit.*, p.63

⁵⁷ Matisse, H., *op. cit.*, p.277 / Cita datada en 1953

la pintura. Matisse había recorrido un camino metodológico de aprendizaje propio de su tiempo, donde la imitación de una apariencia natural, así como la imitación de obras de otros artistas, eran el objetivo a alcanzar, y se cuestiona si el tipo de formación que él había tenido, y que le había servido hasta entonces, debía ser un modelo a seguir para otros. En todo caso, parece ser que nadie tiene por qué recorrer forzosamente el mismo sistema de aprendizaje para cumplir unas expectativas y participar en el progreso del arte.

De todo esto se deduce que el acto de copiar es, para Matisse, el acto de *copiar sensaciones*, y éstas, por su propia condición, pertenecen al mundo interior del individuo que las experimenta en su relación con el entorno. Para Matisse es decisiva la interrelación arte–hombre–naturaleza. Su preocupación es la representación del tema, no la imitación de los objetos, y aporta a su pintura el concepto fundamental de la equivalencia. Desde esta perspectiva, Matisse configura una obra indiscutiblemente personal sin abandonar la naturaleza como referente. Ella es el lugar y el objeto desde el que, a través de sus estímulos, produce su pintura, intentando generar relaciones de equivalencias entre las sensaciones producidas por la naturaleza y las sensaciones provocadas a través de sus cuadros. De este modo Matisse desarrolla en su obra un concepto de abstracción, pero con un planteamiento diferente al de Mondrian o Kandinsky. En el caso de Matisse, su fusión con la realidad visible es tal que no entiende el proceso creativo del artista separado del proceso creativo de la naturaleza. Matisse va más allá de limitarse a un sistema de traducción local de la apariencia del entorno, y pretende emular el sentido procesual con el que la naturaleza crea sus contenidos, asimilando sus mecanismos de construcción para conseguir *crear la naturaleza del cuadro* impulsado por la emoción del artista. Como asegura el propio pintor, “*nunca hay que trabajar con elementos de la naturaleza que no hayan sido pasados por el sentimiento*”.⁵⁸

“Este es el sentido, creo, en que se puede decir que el arte imita a la naturaleza: por el carácter vital que un trabajo creativo confiere a la obra de arte. De esta manera la obra nos parece igualmente fecunda y dotada de la misma palpitación interior, de la misma belleza resplandeciente que poseen las obras de la naturaleza. Para ello es necesario un amor muy

⁵⁸ Matisse, H., *op. cit.*, p.137

grande, capaz de inspirar y de mantener este esfuerzo continuado hacia la verdad, esta generosidad y esta renuncia profunda que implican la génesis de cualquier obra de arte. Porque ¿no es el amor el origen de toda creación?”⁵⁹ (Matisse)

[Carta a André Rouveyre sobre el dibujo del árbol:]

“Mi querido Rouveyre,

Quieres saber cómo se me ocurrió este estudio sentimental del árbol que podríamos llamar ‘el nacimiento del árbol en la cabeza de un artista’.

En primer lugar hay dos maneras de describir un árbol.

1. Por medio del dibujo de imitación como el que se aprende en las escuelas de dibujo europeas.

2. Por medio del sentimiento que su contemplación sugiere, como hacen los orientales según me han contado.

Me han contado que los profesores chinos decían a sus alumnos: «Cuando ustedes dibujan un árbol deben tener la impresión de crecer con él cuando empiezan por la parte inferior.» Me han dicho también que los japoneses hacían dibujar a sus alumnos una silla, por ejemplo, en todas las posiciones, y a continuación les pedían que la dibujaran de memoria en la posición que les impulsara el sentimiento de su composición.

¡Cuántas veces he tratado de dibujar árboles sin conseguirlo! Primero por medio de la imitación. Nunca me sentí con ánimos de seguir el dibujo, pues el resultado no tenía vida ni relación alguna con el sentimiento que me había impulsado a dibujar el árbol. Más tarde, cuando ya no copiaba sino que sólo entraban en juego el sentimiento y la emoción, me sentía tan atrapado por la belleza del tronco, por su misterio y su fuerza, que nunca podía ir más allá de las ramas. Y sin embargo, cuando no pensaba en dibujarlo, podía sentirlo entero, de abajo arriba. Me acuerdo de dos tilos que había a cada lado de la puerta de mi casa en Issy y que habían dejado crecer desde hacía cincuenta años sin podarlos. Por la mañana en la cama, desde donde podía verlos, me complacía en recorrerlos de rama en rama hasta su extremo,

⁵⁹ Matisse, H., *op. cit.*, p.277 / Cita datada en 1953

completamente seducido por su movimiento tan lógico, tan suelto, y por su armónica dependencia.

Cuando más tarde, tras varios intentos, un jardinero me persuadió sobre la necesidad de podarlos por la parte alta, a un metro cincuenta del suelo para que no se deshilaran, perdí de golpe todo interés por ellos e incluso después de varios años, cuando crecieron de nuevo, no dejé nunca de sentir su mutilación.

Si bien podía sentir el árbol en su totalidad, en el momento de dibujarlo el tronco me absorbía de tal manera que cuando tenía que pasar a las ramas lo hacía sólo por medio de un dibujo explicativo que no tenía ningún interés para mí.

Siempre me había visto obligado, pues, a aplazar el estudio del árbol hasta hace algunos meses, cuando sin premeditación alguna tomé un bloc de papel de cartas e intenté dibujar algunas ramas con hojas por los medios más simples, a medida que salía la tinta de mi pluma sobre el papel, y de pronto vi cómo iba formándose el follaje.

No obstante, yo ya había observado que en el trabajo de los orientales el dibujo de los vacíos alrededor de la hoja contaba tanto como el dibujo mismo de las hojas. Y que en dos ramas vecinas, las hojas de una rama estaban más en relación con las de la rama vecina que con las hojas de la misma rama.

Todas las hojas de una rama estaban dibujadas en la misma dirección y tenían la misma forma; y hubieran sido muy monótonas sin las hojas de la rama vecina a las que hacían de contrapunto por medio del dibujo del vacío que separaba las dos ramas (¿soy lo bastante claro?).

Dibujé, pues, las hojas a medida que iba dibujando las ramas, de una forma muy simplificada. Por ejemplo, dibujaba las hojas sin las nervaduras. Puedes observar que las hojas son muy completas. Si hubiera querido añadir las nervaduras, las habría destruido. Fue sólo después, en otro dibujo que hice a continuación, que pude introducir las nervaduras como un nuevo elemento de composición. Luego hice un tronco con ramas en el mismo plano, paralelas al horizonte. Y finalmente, en otro dibujo, pude colocar las ramas en varios planos distintos.

Pienso en un malabarista que aprende a hacer juegos malabares con dos pelotas, después con cuatro, con cinco, con seis, después añade una

cuchara al conjunto y por último su sombrero. Nunca hay que trabajar con elementos de la naturaleza que no hayan sido pasados por el sentimiento...”⁶⁰ (Matisse)

“Vea por ejemplo: Claude Lorrain o Poussin tienen su manera propia de dibujar las hojas de un árbol, ellos inventaron su forma de expresar las hojas. Y tan hábilmente que hasta se dice que han dibujado sus árboles hoja a hoja. Por supuesto, esto no es más que una forma de hablar: en realidad, no han dibujado apenas cincuenta hojas para representar dos mil. Pero la forma de colocar el signo hoja multiplica las hojas en el espíritu del espectador que ve dos mil... Ellos tenían su lenguaje personal que después se convirtió en un lenguaje aprendido. Es preciso que yo encuentre los signos que tienen que ver con la calidad de mi invención. Serán signos plásticos nuevos que entrarán a su vez en el lenguaje común, siempre que lo que yo diga a través de ellos tiene importancia para los demás.”⁶¹ (Matisse)

⁶⁰ Matisse, H., *op. cit.*, pp.136-137 / Cita datada en 1942

⁶¹ Matisse, H., *op. cit.*, pp.140-141 / Cita datada en 1942

3.6. Kandinsky. Un nexo de unión entre naturaleza y abstracción.

Cuanto más descubierto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. Así, en una composición en la que el elemento físico es más o menos prescindible, puede omitirse ésta más o menos y sustituirse por formas puramente abstractas o formas físicas totalmente traducidas al abstracto. [...]

Surge la pregunta: ¿no sería mejor renunciar por completo a lo figurativo, desparramarlo a todos los vientos y desnudar por completo lo puramente abstracto? Ésta es la cuestión que se impone naturalmente y que, al exponer la consonancia de los dos elementos (el figurativo y el abstracto), nos conduce a la respuesta. Así como cada palabra pronunciada (árbol, cielo, hombre) provoca una vibración interior, todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior. Renunciar a esta posibilidad de provocar vibraciones significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión. Al menos ésta es hoy la situación

62

Kandinsky

La evolución de la pintura hacia su propia autonomía es un reto en los primeros años del siglo XX. Kandinsky es uno de los pintores catalizadores de todo lo que estaba aconteciendo en ese periodo, especialmente en relación al cambio de la pintura hacia la abstracción y hacia su independencia directa del referente. Sus primeras obras abstractas las realiza aproximadamente en 1910, aunque previamente ya había intentado distanciarse de la naturaleza como elemento externo imitativo, y sus conclusiones abstractas se conformaron después de un largo proceso de reflexión y maduración pictórica.⁶³

Kandinsky no negaba en absoluto la naturaleza como lugar y referencia esencial, e igualmente no aceptaba que la abstracción la rechazase. Para él, la nueva manera de entender el proceso pictórico en su sentido abstracto era una creación más de la naturaleza, por tanto no la excluía sino que la ampliaba. Lo que reivindicaba para el arte era su comunión con ella, convencido de que el

⁶² Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, ed. Paidós, 2000, pp.62-63 / Cita datada en 1912

⁶³ A este respecto, ver pp.261-262 y el capítulo 5.4.2. dedicado a Kandinsky, ambas referencias situadas en el apartado *Sobre la idea de abstracción*

artista que traspasase la simple percepción visual externa, profundizando en su interior, recibiría sus leyes inconscientemente. Tenía indudablemente un sentido cósmico del mundo, y su vivencia y conocimiento de él han contribuido decisivamente en el desarrollo de la propia evolución de la pintura hacia la liberación de su dependencia narrativa del referente, convirtiéndose en forma autónoma y puramente artística, en una nueva realidad. Para denominar esta nueva realidad del arte, Kandinsky prefería utilizar el término *concreto* en vez de *abstracto*.

Con la idea de establecer un nexo de unión –que el propio Kandinsky simboliza como ningún otro– entre el apartado ahora desarrollado y el titulado *Sobre la idea de abstracción* que se abordará posteriormente, se muestran a continuación unos significativos y didácticos textos del pintor donde intenta explicar sintéticamente la evolución de la pintura y del arte desde su sentido figurativo hacia su estado más abstracto.⁶⁴

“Naturaleza

Al aplicar estas dos definiciones (elementos de la obra y componentes del cuadro) a diferentes obras, observamos la presencia aparentemente fortuita de componentes extraños en el cuadro. Es la llamada *naturaleza*. La naturaleza no es considerada en nuestras dos definiciones. ¿Cómo ha entrado en el cuadro?

El origen de la pintura era el mismo que el de cualquier otro arte y el de cualquier acto humano. Era simplemente práctico.

Cuando un cazador primitivo persigue durante días un venado, lo que le mueve es el hambre.

Cuando, hoy día, un cazador señorial persigue un venado, lo hace por placer. El hambre es un motivo físico, y el placer, un motivo estético.

Cuando un hombre primitivo necesita sonidos artificiales para bailar, le mueve la pulsión sexual.

⁶⁴ La relación, dentro de la evolución pictórica de Kandinsky, entre naturaleza y abstracción, será tratada en el capítulo 5.4.2. *Kandinsky. De la naturaleza a la abstracción*, en el apartado *Sobre la idea de abstracción*

Cuando el hombre de hoy va a escuchar un concierto, no busca en la música un medio práctico, sino un placer.

También en este caso la pulsión originalmente física y práctica se ha convertido en estética; o, dicho de otro modo, la original necesidad del cuerpo se ha convertido en necesidad del alma.

Este *refinamiento* (o espiritualización) de las necesidades prácticas (o físicas) más básicas tiene claramente dos características: la *separación* entre el elemento espiritual y el elemento físico y la ulterior *evolución* independiente del elemento espiritual, que genera las diferentes artes.

En este punto empiezan a incidir con cada vez mayor precisión las citadas leyes (del contenido y de la forma) y acaban *convirtiendo cada arte transitorio en arte puro*.

Es un crecimiento lento y natural, como el crecimiento de un árbol.

Pintura

Lo mismo sucede en la *pintura*.

Primer período, *origen*: deseo práctico de fijar lo perecedero, lo *físico*.

Segundo período, *evolución*: la paulatina emancipación de esta finalidad práctica y la llegada al *predominio del elemento espiritual*.

Tercer período, *meta*: la conquista del nivel elevado del *arte puro*; en él, los restos del deseo práctico se han eliminado por completo. El arte puro habla en un lenguaje artístico de espíritu a espíritu y es un universo de seres espirituales-pictóricos (sujetos) .

La *situación actual* de la pintura nos muestra, en varias composiciones y dimensiones, las tres cualidades, siendo la de la evolución (del segundo período) la decisiva:

Primer período: *pintura realista* (entendida tal y como se desarrolló hasta el siglo XIX); en ella predomina la cualidad del origen, esto es, el deseo práctico de fijar lo físico y perecedero (retratismo, paisajismo, pintura histórica en sentido *directo*).

Segundo periodo: *pintura naturalista* (como la representan el impresionismo, el neoimpresionismo y el futurismo); ahí se produce la emancipación de la finalidad práctica y, como consecuencia, va

aumentando la proporción del elemento espiritual (evolución que progresa del impresionismo a través del neoimpresionismo al futurismo).

En este período, el deseo interno de avanzar hacia la exclusividad de lo espiritual es tan intenso que ya el 'credo' impresionista proclama: 'Lo esencial del arte no es el 'qué' (referido no al contenido artístico, sino a la naturaleza), sino el 'cómo'".

Parece que se da tan poca importancia al resto del primer período (origen) que la naturaleza como tal es excluida rotundamente. Al parecer la naturaleza se considera meramente como punto de partida, como un pretexto para expresar el contenido espiritual. Lo cierto es que ya los impresionistas reconocen y proclaman estos puntos de vista como partes de su 'credo'.

Ahora bien, ese 'credo' no es más que un *pium desiderium* de la pintura del segundo período.

Si la elección del objeto (naturaleza) de esta pintura fuera indiferente, no tendría que buscar 'motivos'; aquí el objeto condiciona la elaboración, y la *elección de la forma no es libre*, sino que depende del objeto.

Borrando lo figurativo (naturaleza) de un cuadro de este período, de modo que lo puramente artístico se quede *solo* en él, vemos inmediatamente que lo figurativo (naturaleza) sirve como una especie de soporte sin el cual el edificio puramente artístico (construcción) se derrumba por falta de forma. O bien resulta que sólo quedan en el lienzo unas formas artísticas totalmente indefinidas, arbitrarias e inviables (en estado embrional). En consecuencia, en esta clase de pintura, *la naturaleza* (el 'qué' en los términos del correspondiente movimiento) no es secundaria, sino *esencial*.

La eliminación del elemento práctico, de lo figurativo (naturaleza), sólo es posible cuando ese elemento esencial se sustituye por otro elemento igual de esencial. Y este elemento igual de esencial es la forma puramente artística, capaz de dar al cuadro la fuerza de la vida independiente y de erigirlo en sujeto espiritual.

Ella es, lógicamente, la construcción en el sentido anteriormente descrito y definido.

Dicha sustitución se produce en el ahora incipiente tercer período: *la pintura composicional*.

Según el esquema de los tres períodos, hemos llegado, pues, al tercero, denominado meta.

En la pintura composicional, que se está desarrollando hoy ante nuestros ojos, reconocemos sin dificultad las características de la conquista del *nivel elevado del arte puro*, en el que los restos del deseo práctico pueden eliminarse por completo y en el que el arte es capaz de hablar en un lenguaje artístico de espíritu a espíritu, formando un universo de seres espirituales–pictóricos (sujetos).

Es absolutamente evidente e incuestionable que un cuadro de este tercer período, que no se apoya ni en la finalidad práctica (del primer período) ni en el contenido espiritual sostenido por lo figurativo (del segundo período), sólo puede existir como ente constructivo.

El afán, consciente o incluso a menudo inconsciente, de sustituir lo figurativo por lo constructivo, que se manifiesta hoy cada vez más claramente, es la primera fase del incipiente arte puro como producto regular y necesario de los períodos pasados del arte.

Con estas breves palabras he querido esbozar un esquema muy general de toda la evolución y de la situación actual.

Naturalmente, muchas preguntas han quedado sin respuesta, y tampoco se han tratado las desviaciones y saltos inevitables en cada evolución como las ramas que le nacen al árbol a pesar de su impulso de crecer hacia arriba.

También la futura evolución que aguarda la pintura sufrirá múltiples contradicciones y desviaciones aparentes, como le sucedió a la música, que ya conocemos como arte puro.

El pasado nos enseña que la evolución de la humanidad consiste en la espiritualización de muchos valores. Entre estos valores, el primero es el arte.

Y entre las artes, la pintura avanza por el camino que la conduce de lo prácticamente eficaz a lo espiritualmente eficaz, de lo figurativo a lo composicional.”⁶⁵ (Kandinsky)

⁶⁵ Kandinsky, W., *Escritos sobre arte y artistas*, op. cit., pp.57–60 / Cita datada en 1914

‘Naturalmente, la pintura abstracta puede usar, aparte de las formas llamadas muy estrictas y geométricas, un número indeterminado de formas llamadas libres y, además de los colores primarios, infinidad de tonalidades, siempre en consonancia con el objetivo de cada cuadro. En este ensayo no hay espacio para dilucidar por qué el ser humano empieza a desarrollar esta capacidad aparentemente nueva. Para lo que quiero decir basta con apuntar que dicha capacidad va unida a la facultad de sentir la esencia o el ‘contenido’ del hombre debajo de la *superficie* de la *naturaleza*. Un día se demostrará de forma contundente que el arte ‘abstracto’ no excluye la comunión con la naturaleza, sino que, al contrario, la amplía e intensifica más que nunca.”⁶⁶ (Kandinsky)

“En toda obra más o menos ‘naturalista’ se toma prestada una parte del mundo existente (hombre, animal, flor, guitarra, pipa...) y se la somete a la expresión artística. Es lo que se llama la ‘elaboración’ gráfica y pictórica del ‘objeto’. El arte abstracto renuncia a los objetos y a su elaboración y se crea sus propias formas de expresión.

Es difícil decir cómo sucede eso. Diría solamente una cosa: en mi opinión, este camino creativo debe ser sintético; esto es, que el sentimiento (‘intuición’) y la cabeza (‘cálculo’) trabajen bajo ‘control’ mutuo. Esto se puede conseguir de varias maneras. Yo personalmente prefiero no ‘pensar’ durante el trabajo. No es del todo desconocido que he ‘explorado’ bastantes cuestiones teóricas del arte. Ahora bien: ¡ay del artista que altere su ‘dictado interno’ durante el trabajo por la ‘acción de la cabeza’!”

Así, el arte abstracto añade al mundo ‘real’ otro mundo nuevo, que no guarda ninguna relación exterior con la ‘realidad’ y que internamente está sujeto a las leyes generales del ‘mundo cósmico’. De esta manera se coloca aliado del ‘mundo natural’ un nuevo ‘mundo artístico’, que es un mundo igual de real, un mundo concreto. Por este motivo, prefiero llamar al arte denominado ‘abstracto’ *Arte Concreto*.”⁶⁷ (Kandinsky)

* * *

⁶⁶ Kandinsky, W., *Escritos sobre arte y artistas*, op. cit., p.139 / Cita datada en 1931

⁶⁷ Kandinsky, W., *Escritos sobre arte y artistas*, op. cit., p.206 / Cita datada en 1938

4. LAS REFERENCIAS PICTÓRICAS

*El estilo no nace de la nada. Nace del estilo de los demás, pero las modificaciones que introducimos en él, acaban transformándolo en estilo propio*¹

Albert Rafóls Casamada

4.1. Observaciones generales.

El entorno cultural es un factor que incide directamente en la formación del proceso creativo del pintor. Las referencias de otros artistas juegan un papel determinante en la formación del estilo personal que se va configurando no solo a partir del entorno natural del artista, sino también de la admiración y de la reflexión que realiza sobre las obras y procesos de aquellos maestros por los que se siente seducido. Toda la información recibida genera un debate introspectivo, de aceptación y negación, de selección, en el que el artista va configurando sucesivamente su línea particular y definitoria.

El debate sobre la influencia como elemento negativo o positivo en la obra de un pintor es especialmente característico del siglo XX. Las formas de resolver los problemas pictóricos antiguamente se transmitían como un objetivo estrictamente profesional. A partir del Renacimiento, la evolución que se desarrolla hacia la diferenciación individualizada del artista desemboca, ya en nuestra era, en la alta valoración dada a la originalidad en la obra de arte. La búsqueda de la originalidad se convierte en uno de los factores más significativos de la modernidad. En muchos casos, todo el esfuerzo creador se concentra en esta importante cuestión que influye muy poderosamente en el desarrollo de las líneas de creación del siglo XX.

¹ AA.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, ed. Taurus, 1987, p.145

Hemos observado la fuerza y la intensidad en las palabras de algunos pintores posicionándose radicalmente en la defensa de la naturaleza como objeto, lugar y referencia, como el gran ente cósmico en el que el hombre está inmerso e interrelacionado con todo lo existente, siendo la primera fuente referencial desde la que el hombre, en su relación con ella, genera el arte. Los artistas se posicionan en este sentido porque cíclicamente es necesario recuperar las verdaderas fuentes de donde parte la verdad, porque las técnicas de representación se pueden convertir en un lenguaje aprendido, perdiendo la capacidad de lo nuevo. Pero esto no impide que los pintores hayan comprendido la pintura, al menos en su período de formación, a partir de técnicas y maestros concretos. Si no fuera así, cada artista tendría que enfrentarse completamente solo a la construcción de un lenguaje plástico desde sus inicios.

El conocimiento se transmite generacionalmente, así como el lenguaje de la imagen pictórica. Por ello, grandes artistas también aconsejan que es muy importante copiar obras de los grandes maestros, porque en ellos, como afirma John Marin, "*hallarás esas leyes que hay en la pintura del pasado*"², que son leyes naturales. El propio Matisse confiesa que copiaba y estudiaba obras de artistas como Rafael, Poussin, Chardin y los flamencos en el Louvre y que los pintores jóvenes se guiaban también por la pintura de los maestros contemporáneos.

"Un joven pintor que sabe que efectivamente no hay que inventarlo todo, debe sobre todo ordenar su cabeza por medio de la conciliación de los diferentes puntos de vista de las obras de arte que lo han impresionado y, al mismo tiempo, por medio de interrogantes a la naturaleza."³
(Matisse)

"Cuando yo empecé a pintar, no estábamos en desacuerdo con nuestros maestros y aventurábamos nuestras opiniones de forma lenta y prudente. Los impresionistas eran los guías reconocidos y los posimpresionistas seguían sus huellas. Nosotros, los pintores jóvenes, recorríamos la rue

² Marin, John, citado por Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, ed. Akal, 1995, p.565

³ Matisse, Henri, *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, ed. Debate, 1993, p.162 / Cita datada en 1945

Laffitte mirando las galerías que exponían sus cuadros, y cuando trabajábamos los teníamos muy presentes en nuestro pensamiento. En lo que a mí respecta, después de dejar la Escuela de Bellas Artes pasaba todo mi tiempo en el Louvre ocupado en copiar cuadros, sometiénome a la influencia de maestros tan indudables como Rafael, Poussin, Chardin y los flamencos.”⁴ (Matisse)

Los escritos de los pintores demuestran la obsesión que tienen por encontrar su propio camino, y también cómo su obra se sustenta, sin tener que perder por ello la originalidad, en las obras de aquellos que cada uno admira. De hecho, muchos de los cambios fundamentales en la trayectoria de un artista suelen darse a partir del conocimiento de trabajos de otros autores, cuya fuerza de seducción o de rechazo les hace reconducir su camino. Por tanto, además de la naturaleza y de todo tipo de desarrollo temático, y a pesar del profundo sentido de individualidad que reina en el arte, también las referencias pictóricas son indispensables en la configuración de la obra personal, porque en ellas reside el lenguaje vivo de la pintura y porque es el ser humano, el pintor, quien a través de su capacidad sensible recibe los estímulos de las realizaciones de otros artistas, integrándolas en su propio ser y generando una obra pictórica nueva para la historia de la pintura.

En este sentido, se expone más adelante una carta de réplica de Stuart Davis al crítico Henry J. McBride, fechada en 1930, donde el pintor explica la determinación que pueden tener en un artista las obras de otros artistas, y justifica claramente que en la obra personal de todo pintor existen pinturas referenciales y factores ambientales que, lejos de desvirtuar su personalidad, la consolidan y la confirman. A través de la transmisión enriquecedora del conocimiento, de la diversidad y del mestizaje, se multiplican las posibilidades de generar personalidades diferenciadas. Pollock es igualmente rotundo y coincidente con Stuart Davis cuando afirma *“una pintura norteamericana aislada... me parece cosa tan absurda como la de crear unas matemáticas o una física puramente norteamericanas... un norteamericano es un norteamericano, y su*

⁴ Matisse, H., *op.cit.*, p.104 / Cita datada en 1935

pintura estará naturalmente marcada por tal hecho, se quiera o no, pero los problemas básicos de la pintura contemporánea están al margen de un país u otro"⁵. Pollock está defendiendo, sin que ello implique la anulación o disminución de la individualidad y personalidad del pintor, la transmisión y la interrelación del arte y de los artistas, apoyándose en la idea de que si nadie duda en comprender que así debe ser en la ciencia, por qué no también en el arte. Como se plantea Stuart Davis, *si un noruego tiene la teoría más interesante acerca de la física atómica, los científicos norteamericanos ¿harían una hoguera con sus obras en las universidades? Difícilmente.*

Por otro lado, Davis también define en su argumentación que siempre existen un lenguaje pictórico y unos pintores de los que aprender y, en su caso, enumera a los que directamente o a través de sus obras han sido sus referencias magistrales. *Yo no vine al mundo -dice Davis- equipado para pintar la clase de cuadros que quiero pintar. Fue necesario, por lo tanto, buscar consejo.* Según las palabras de Stuart Davis, se desprende que no hay que negar ni evitar las influencias, pues todos los artistas han aprendido de la misma manera y *lo único que cambia es la elección de quienes han de ser estudiados.* Es obvio que no es posible que un artista no tenga referencias y, por lo tanto, influencias. Quizás el mejor ejemplo de ello esté en Picasso, un artista con personalidad y originalidad evidentes e indiscutibles, quien a su vez ha sido probablemente el pintor donde se aprecia con mayor claridad la diversidad de sus influencias y referencias, buscadas o encontradas, en toda la historia de la pintura.

[Carta de réplica al crítico Henry J. McBride]

"Querido Sr. McBride:

Le agradezco la buena voluntad mostrada en la reseña de las acuarelas que he expuesto en las *Whitney Galleries*. Hay un detalle, sin embargo, que considero necesario discutir con usted. En su reseña habla de su entusiasmo por mi obra, y me llama "gallardo pintor norteamericano". Apruebo de todo corazón estas palabras, pero afirma a continuación que mi estilo es francés, y que si Picasso no existiera, yo

⁵ Jackson Pollock citado por Chipp, H., *op.cit.*, p.582

hubiera tenido que hacerme mi propio estilo. ¿Es eso exacto, Sr. McBride? Y si lo es, ¿quiere decir algo? Mi respuesta es que no, por varias razones, algunas de las cuales paso a mencionar.

Al hablar del arte francés como opuesto al estadounidense, se supone que existe éste. ¿Dónde está y cómo se le reconoce? ¿Ha creado algún artista norteamericano un estilo único en pintura, totalmente divorciado de modelos europeos? Para hacer menos pesada esta serie de molestas preguntas responderé a la última: no. J. S. Copley pintaba con el estilo de los retratistas ingleses, y para mi gusto, lo hacía mejor que ellos. Lo más importante de la obra de Whistler estaba inspirado directamente en los japoneses, al tiempo que vivía y se alimentaba en Inglaterra. La técnica de Ryder procede de Rembrandt a través de tortuosos caminos, y el estilo de Homer no es tal, sino el método natural de una persona que ha visto gran cantidad de ilustraciones fotográficas y le han gustado. No he oído hablar nunca de los maestros europeos que Earkins admiraba de modo especial, pero ante su obra yo diría que incluían a Rembrandt y a Velázquez. Los pintores que he mencionado están considerados hoy como los mejores que ha producido Estados Unidos. Si imaginásemos una exposición selectiva de la pintura europea y americana de los últimos cuatrocientos años, la aportación del Nuevo Mundo ¿a parecería como aislada a causa de sus puntos de vista diferentes, sin relación alguna con la aportación europea? De nuevo, la respuesta es no.

Puesto que todo esto es obviamente cierto, ¿por qué el artista norteamericano de hoy debería olvidarse del pensamiento europeo precisamente cuando Europa está cien veces más cerca de nosotros que nunca? Si un escocés se decide a investigar en los problemas de la televisión, los inventores norteamericanos interesados en lo mismo ¿rechazarían toda información acerca de los métodos del primero? No, si puede serles de utilidad. Si un noruego tiene la teoría más interesante acerca de la física atómica, los científicos norteamericanos ¿harían una hoguera con sus obras en las universidades? Difícilmente. Si Darwin dice que las especies evolucionan, los educadores norteamericanos ¿intentarían evitar que el cien por cien de los estadounidenses lo supieran? Sí, lo hacen en Tennessee.

Picasso, supongo, no es un español integral, pues entonces no hubiera dejado de trabajar en su país para vivir en París. Pero al margen de tal hecho, ha sido, sin comparación, el pintor dominante en el mundo durante los últimos veinte años, y son muy pocos los pintores jóvenes de cualquier lugar que no se han visto influidos por él. Cuando no ha sido así, han elegido, simplemente, la influencia de otro artista.

Yo no vine al mundo equipado para pintar la clase de cuadros que quiero pintar. Fue necesario, por lo tanto, buscar consejo. Como consecuencia, fui a la escuela de Robert Henri, donde recibí estímulo y una vaga idea de lo que se trataba. Después de dejar la influencia directa de Henri busqué otras fuentes de información, y como los artistas que personalmente admiraba no me eran accesibles a un nivel personal, intenté descubrir lo que pensaban estudiando sus obras. Entre ellos, los más importantes para mí fueron Aubrey Beardsley, Toulouse-Lautrec, Fernand Léger y Picasso. Este proceso de aprendizaje es, por lo que sé, idéntico al de todos los artistas. Lo único que cambia es la elección de quienes han de ser estudiados. Si Picasso hubiera vivido y trabajado en Akron (Ohio), yo hubiese admirado su pintura de igual modo. Admito el estudio y la influencia de otros, lo cual considero como positivo. Pero lo que no puedo comprender es por qué hay que ser castigado por aceptar la influencia de Picasso y no la de Rembrandt o de Renoir.

No puedo comprender eso, como tampoco puedo comprender que haya que evitar toda influencia. Nunca he oído de nadie que no la haya tenido, ni lo he visto. El propio Picasso tiene tantas influencias como píldoras tiene Carter, como dice con frecuencia Tad, y supongo que esto denota una influencia de Tad.

En vista de todo lo cual insisto en que yo soy tan norteamericano como cualquier otro pintor norteamericano. He nacido aquí, al igual que mis padres y mis abuelos, lo que me hace norteamericano, lo quiera o no. Si bien admito la influencia extranjera, niego vehementemente que hable su lengua. Si mi obra fuese una imitación, estoy seguro de que no podría provocar en usted ese entusiasmo casi sin límites de que habla en su reseña. Nosotros somos racialmente angloamericanos, irlandeses, alemanes, franceses, italianos o judío-norteamericanos. Pero como vivimos aquí y pintamos aquí, somos, antes que nada, norteamericanos.”⁶
(Stuart Davis)

⁶ Stuart Davis citado por Chipp, H., *op.cit.*, p.555-557 / Cita datada en 1930

Continuando con Stuart Davis, el pintor norteamericano nos ofrece un ejemplo, también extraordinario, donde se evidencia la importancia de las influencias artísticas y cómo éstas pueden cambiar el rumbo de un artista o de toda una generación. Se trata de la gran exposición internacional Armory Show de 1913, realizada en Nueva York, y después llevada a Chicago, con más de 1100 obras de artistas modernos, donde se encontraba una significativa representación de las vanguardias europeas. Esta muestra tuvo un gran impacto e incidencia en los pintores estadounidenses. Así es como lo refleja y lo describe Davis.

“El *Armory Show* me causó la más grande impresión; la mayor influencia que he experimentado en mi obra. Todos los esfuerzos de inmediatamente después estaban encaminados a incorporar las ideas del Armory Show a mi trabajo.

Hoy resulta difícil comprender el impacto de esta gigantesca exposición, ya que en aquella época sólo ejemplos aislados del arte moderno se podían ver en Nueva York. Se trataba, sin duda, de la verificación de la postura antiacademicista de la escuela de Henri, con progresos en direcciones nunca soñadas... Yo me sentí enormemente estimulado, si bien mi apreciación de obras abstractas vino más tarde. Reaccioné de modo muy favorable en especial ante Gauguin, Van Gogh y Matisse, pues la amplia generalización de la forma y el uso no imitativo del color eran ya prácticas de mi propia experiencia... Me interesaba la arbitraria utilización del color en Gauguin más que sus exóticos temas. En el caso de Van Gogh también me interesaba el tema, pues eran campos y cosas que yo conocía. Mi interés por Van Gogh no era solamente un interés por una obra de arte, sino también por el modo de expresar algo que podía ver en torno mío. Como consecuencia, jamás pensé que la obra de Van Gogh fuese en modo alguno ajena. Cézanne y los cubistas vinieron después. Se trataba, probablemente, de una aproximación intelectual: no sólo la cosa conocida, sino una manera de pensar sobre las cosas conocidas. En Gauguin, Van Gogh y Matisse... también pude notar un orden objetivo, que pensaba me faltaba a mí y que estaba presente sin relación con ningún tema en particular. Ello me produjo el mismo tipo de emoción que las precisiones numéricas de los pianistas negros en sus bares, y decidí que yo tenía que ser, definitivamente, un artista ‘moderno’.”⁷ (Stuart Davis)

⁷ Stuart Davis citado por Chipp, H., *op.cit.*, p.559 / Cita datada en 1945.

4.2. Renoir. El reconocimiento de las influencias.

Los grandes pintores en muchas ocasiones hablan apasionadamente de la buena pintura de sus contemporáneos o de los maestros del pasado. La pasión puede ser entendida como una concentración extrema del sentimiento producido por el estímulo que surge, por ejemplo, ante una obra sorprendente. Esta situación se da entre artistas cuando surge la vibración sensible a través de la intermediación de la pintura.

Difícilmente se puede expresar y definir con mayor intensidad un reconocimiento a otro artista como lo hace Renoir. Cuando el pintor manifiesta intensa y puntualmente que Giorgione, Rubens, Velázquez, Delacroix o Cézanne pertenecen a la grandeza de la pintura, e intenta extraer de ellos cualidades especiales con una gran intención didáctica, no cabe duda que incita al espectador (desde el tono de voz, que incluso se aprecia en su texto escrito), a percibir y a sentir las cualidades y la belleza de la obra de estos artistas, intentando que vibre con la misma excitación que él lo ha hecho. En definitiva, el grado de intensidad que en ocasiones el pintor manifiesta está en relación con su deseo sensible de constatar y compartir cualquier aspecto especial de una obra de arte. En este sentido, en los siguientes textos de Renoir se percibe cómo el artista analiza, en cada pintor, matices específicos, haciendo en este caso observaciones muy lúcidas sobre ello. Este tipo de declaraciones es muy común, en fondo y en forma, en la manera de expresarse de los pintores. En cuanto a la objetividad y en cuanto a lo correcto, también se define Renoir cuando asume las grandes cualidades y los grandes defectos de Cézanne y manifiesta que lo importante *es siempre la pasión arrebatadora del artista*.

“Cézanne era un gran artista, un gran hombre, un gran investigador. Nosotros estamos en un período de investigadores más que de creadores. Amamos apasionadamente a Cézanne por la pureza de su ideal. En su espíritu nunca ha entrado otro pensamiento que el de hacer arte. No tenía en cuenta ni el dinero ni los honores. Con Cézanne, era siempre el cuadro por venir el que le ocupaba, hasta tal punto que daba poca importancia a

lo que ya había hecho. Yo tengo algunos bocetos suyos que he encontrado en los peñascos, en *l'Estaque*, donde él trabajaba. Son muy bellos, pero estaba tan obsesionado con aquellos –los mejores– que tenía la intención de pintar, que los primeros los olvidaba o los tiraba una vez que los había terminado.

Verdaderamente me gustan mucho estas palabras de Cézanne: «yo he dedicado 40 años a descubrir que la pintura no es la escultura». Esto significa que al principio pensaba que tenía que forzar sus efectos de modelado con negro y blanco, y cargar sus lienzos de pintura, para igualar, si fuera posible, los efectos de la escultura. Más tarde, sus estudios le mostraron que el trabajo del pintor consistía en utilizar el color de tal manera que, incluso con muy poco espesor, se produjera un efecto plenamente satisfactorio. Miren así los cuadros de Rubens en Munich; se trata de la más gloriosa plenitud y del color más bello, y la capa de pintura es muy delgada. Mire este Velázquez (Renoir coge un libro de reproducciones de cuadros del maestro, y saca un retrato tardío de la Infanta): es un cuadro perfecto. Mire este vestido con todo este pesado bordado de plata que se utilizaba en esta época en España. Si se coloca lejos de la pintura, sentirá el peso de este bordado. Si se aproxima, descubrirá que Velázquez ha utilizado muy poco pigmento, un tono, y algunos toques para el metal. Pero él sabía lo que un pintor debía hacer. Cézanne era un hombre de grandes cualidades y de grandes defectos. Las cualidades y los defectos solamente, no tienen ninguna importancia. Lo que cuenta, siempre es la pasión del artista, que te arrastra con él.

El que intenta descubrir los defectos, es el profesor. Él se cree muy inteligente cuando dice: «hay un pie que no está bien colocado». Estos errores también se encuentran en Rubens y en Velázquez. Siempre he amado apasionadamente *El Concierto Campestre* de Giorgione, en el Louvre. Una vez, mientras lo estaba observando, alguien me dijo: «los brazos de esta mujer son demasiado cortos». Yo nunca había pensado de este modo. Pero es lo que el profesor pensaba. Él no comprende que el trabajo del maestro está hecho de grandes cualidades y de grandes defectos, y que cada parte del cuadro debe ser como es, pues es imposible aislar una y decir: «esto logra el efecto». Si observa el gran cuadro de Veronés *Las Bodas de Cana*, descubrirá que las líneas no

respetan las reglas de la perspectiva, y que ha hecho figuras desde diferentes planos siguiendo proporciones bastante diferentes de lo que se espera; pero los personajes están en su lugar, cada cosa tiene su verdadera importancia, y el cuadro es una magnífica decoración. El sentido de la decoración es un don poco común. Rubens lo tenía; Delacroix también.”⁸ (Renoir)

“Estaba con un amigo que me irritaba repitiéndome delante de los extraordinarios retratos de Velázquez:

‘Sí, pero no es Rembrandt...’

Y el *Carlos Quinto* de Ticiano ¿es que es un Rembrandt?

¡Qué detestable manía tiene la mayoría de la gente de querer hacer un palmarés con aquellos a los que admiran!

Hay que saber recibir de cada maestro el placer que nos quiere ofrecer.

Los pequeños pies tan adorablemente pintados, tan espirituales de las mujeres de Goya dicen todo sobre su pintura.

Algunos retratos del Greco me hacen amarle más que todas sus terribles maquinaciones.

El orden y la sabiduría de Poussin me bastan, no le pido el calor de Ticiano, ni la suntuosidad de Veronés.

Tengo horror a las críticas que para alabar a un artista se creen obligadas a disminuir a los otros”.⁹ (Renoir)

Cuando los artistas realizan críticas positivas o negativas sobre otras obras, casi siempre están haciendo un juicio de valor directo también sobre lo que piensan y hacen sus autores. Es decir, que a menudo los juicios pictóricos son rotundamente una confirmación o una negación categórica de la persona a través de su obra. Esto significa un reconocimiento explícito a la personalidad del artista.

Se da por hecho que todo buen pintor reconoce siempre la obra de otro buen pintor, pero no siempre es así. En ocasiones, sorprenden las declaraciones de los pintores sobre obras ajenas al emitir valoraciones que no parecen lógicas

⁸ Trad. a., Renoir, *Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, París, ed. Les Éditions de l'Amateur, 2002, pp.14-15 / Cita datada en ~1908-1912

⁹ Trad. a., Renoir, *op. cit.*, p.32

conforme a su marco referencial y al estilo de su propio trabajo. El mismo Renoir manifiesta que detesta a Millet porque sus labradores parecían actores disfrazados, y por otro lado sí le da a Corot o a Vermeer un gran valor, situándolos dentro de aquellos artistas que permanecen al margen de las modas.

“Rousseau me entusiasmaba y también Daubigny. Comprendí en seguida que el más bonachón era Corot. Él nunca será olvidado, escapa a la moda, como Vermeer de Delft. Yo odiaba a Millet. Sus sentimentales campesinos me parecían actores disfrazados. Mi admiración se dirigía a Diaz. ”¹⁰
(Renoir)

Para Renoir, Millet no estaba entre los elegidos, y sin embargo el tiempo ha confirmado su grandeza. Quizás en aquel momento y en el contexto en el que Renoir va a Fontainebleau, no entendiera la relevancia del significado de su obra. Además de que los diferentes temperamentos de cada individuo, de cada pintor, pueden incidir en el rechazo de diversos tipos de obra, a veces recíprocamente, hay otras causas que también pueden generar este tipo de reacciones contrapuestas. Éstas pueden surgir por diferencias en los tiempos de evolución conceptual y pictórica, de ámbito generacional o social, de tipo ideológico... Las decisiones que se van tomando personalmente en la obra generan constantes cambios que pueden no ser asimilados en su momento por quienes a su vez también están en constante evolución, y mucho menos todavía por aquellos artistas que se han detenido en una pintura ya aprendida.

El proceso pictórico en cuanto a su aplicación material se ha ido transmitiendo de generación en generación. En este sentido, Renoir hace una manifestación firme a favor de la técnica artesanal de la pintura a propósito del Tratado de Cennino Cennini, dándole también rango de libro de historia y reconociendo que la labor de todos los artistas desconocidos, no solo la de los genios, enriquecen y definen la fisonomía de un país. Es importante saber encontrar y reconocer lo que cada pintor dignifica en su obra. Pretender que todos los artistas pinten de la misma manera, por muy ejemplar que fuera, sería no reconocer la individualidad de cada artista y la riqueza que genera la diversidad.

¹⁰ Trad. a., Renoir, *op. cit.*, p.30

[sobre el Tratado de pintura de Cennino Cennini]

“Es un tratado único. Es la tradición sin la cual el arte es inviable. Nos muestra aquellos pintores que sabían fabricar sus pinceles, preparar sus paneles, que sabían dorar y moler, en una palabra, tenían un oficio.”¹¹
(Renoir)

“El Tratado de Cenninno no es solamente un manual técnico, es también un libro de historia que no nos habla de batallas ni de intrigas de la corte, sino que nos introduce en la vida de estos obreros de élite por los que Italia, igual que Grecia y Francia con los suyos, ha obtenido la gloria más pura. Si no han tenido siempre fortuna ni dejado un nombre, sí que han enriquecido su patria con un tesoro inestimable y han creado la fisonomía por la que la distinguimos de las otras. Hay que insistir sobre esto, es el conjunto de las obras dejadas por numerosos artistas olvidados o desconocidos lo que crea la grandeza de un país, y no la obra original de un hombre genial.”¹² (Renoir)

¹¹ Trad. a., Renoir, *op. cit.*, p.84 / Cita datada en 1910

¹² Trad. a., Renoir, *op. cit.*, p.97 / Cita datada en 1911

4.3. Cézanne como referencia contemporánea.

La pintura académica siempre ha tenido seguidores incondicionales en todas las épocas. La estructura metódica de una manera de hacer que ha sido aceptada por el ámbito social y académico desarrolla con cierta facilidad una dinámica continuista, que solo admite cambios mínimos no fundamentales. Su objetivo es la permanencia y el conservadurismo. Sin embargo, en ciertos momentos, surgen artistas con una fuerte determinación contra lo establecido, que propugnan cambios radicales a través de sus obras y de sus posicionamientos. Uno de estos artistas es Paul Cézanne.

Hay pintores, como el caso de Cézanne, que han sido referencia tanto para el arte del futuro como también para sus contemporáneos. Cézanne, que quería ser un clásico, se obstinó hasta el límite en extraer directamente de la naturaleza no solo de la historia del arte sino unas nuevas leyes y una nueva manera de comprender y de resolver la pintura. Sus posibilidades económicas le permitieron dedicar toda su vida exclusivamente a pintar y a buscar directamente la verdad para la pintura en la naturaleza. Su autenticidad, su sabiduría y su obra, le convirtieron en un referente para los artistas jóvenes de su tiempo y fue crucial, y sigue siéndolo, en los cambios de la pintura del siglo XX. Así, Maurice Denis, cuando todavía vive Cézanne, y aun no conociéndole, expuso *Homenaje a Cézanne*, donde en torno a una naturaleza muerta del maestro retrató, entre otros, a Odilon Redon, Vuillard, Ambroise Vollard, Maurice Denis, Sérusier, Ranson, Bonnard y Mme. Maurice Denis.¹³

¹³ A este respecto ver Cézanne, Paul, *Correspondencia*, Madrid, ed. Visor Dis. (La balsa de la medusa), 1991, pp.341-342

[A Cézanne]

“Estimado Sr.:

Me siento profundamente conmovido por la carta que ha tenido Vd. la bondad de escribirme. Nada podía serme más agradable que saberle al tanto, en medio de su soledad, del ruido que ha corrido en torno al Homenaje a Cézanne. Tal vez se haga Vd. de este modo una idea del lugar que ocupa mercedamente en la pintura de nuestro tiempo, así como de las admiraciones que suscita y del entusiasmo ilustrado de algunos jóvenes, entre los que me cuento, que se pueden considerar, y con razón, alumnos suyos, ya que lo que han comprendido de la pintura lo deben a Vd.; y nosotros nunca llegaremos a reconocer esto en su justa medida.”¹⁴ (Maurice Denis)

La rudeza y la autenticidad son características tipológicas de algunos de los pintores que con su obra y su postura han supuesto un cambio determinante en la historia de la pintura. La búsqueda de la verdad en la naturaleza y en la pintura es un objetivo medular del arte. Para ello, Cézanne se refugió en su relación con la naturaleza y dedicó toda su vida a la pintura. La exhaustiva dedicación a la investigación experimental, puramente pictórica, mantiene al pintor en constante proceso evolutivo y en constante estado de ansiedad creativa. Por eso se encuentran muchos casos de pintores que siguen creando pintura hasta el final de sus días. Las palabras de Cézanne, que ya era un clásico, ilustran con claridad la vitalidad del creador y la consciencia de las puertas que había abierto, así como la falta de tiempo que tenía para poder seguir realizando pintura *joven*. Por eso expresa resignadamente *Yo era el pintor de la generación de ustedes, más que de la mía*. Y de hecho, así fue.

“No veía a nadie. Pintaba. Yo iba con frecuencia a pasar días enteros con él o me reunía con él, junto con mi mujer, a la caída de la tarde, y cenábamos bajo un enramada, en el crepúsculo, y, cuando el vino disipaba el cansancio, se exaltaba, se sentía feliz; de vuelta en el coche,

¹⁴ Maurice Denis citado en Cézanne, P., *Correspondencia, op. cit.*, p.342 / Cita datada en 1901

medio dormido ya, soñaba en voz alta con el futuro, como un joven precisaba sus investigaciones, estrechaba, con palabras admirables, 'la fórmula' que estaba alcanzando, que iba a alcanzar, realizar mañana. A veces se reunían con nosotros Solari, Edmond Jaloux o algún poeta joven, Joseph d'Arbaud, Emmanuel Signoret, Marc Lafargue, Léo Larguier, que yo le presentaba, algún tímido admirador que, para contemplarlo más de cerca, venía a cenar en la misma fonda y se lo comía, inocente, con los ojos. Él se divertía un momento, lo acogía, le hacía un sitio en la mesa. Como un viejo maestro, lo rodeábamos, lo festejábamos. Él se entregaba, brillaba. Ya no era el solitario arisco. La cena se convertía en un banquete platónico. La noche rústica, en torno a él, se poblaba con obras que evocaba. Aquella juventud lo revigorizaba. Durante breves veladas, se abandonaba a una esperanza de gloria, pues, según me decía, '*los ojos jóvenes no mienten*'.

'Tal vez haya nacido demasiado pronto', añadía. 'Yo era el pintor de la generación de ustedes, más que de la mía... Usted es joven, tiene la vitalidad, imprimirá a su arte un impulso que sólo quienes tienen la emoción pueden darle. Yo estoy haciéndome viejo. No voy a tener tiempo de expresarme... Trabajemos...' " ¹⁵

(Gasquet sobre Cézanne)

A veces, como ocurre con el pintor francés, la confirmación que el artista necesita de la propia obra le conduce a momentos de autoafirmación en los que, más allá del ego del artista, sus manifestaciones pueden llegar a ser extremadamente radicales. Éstas responden generalmente a situaciones críticas, en momentos de profundo desasosiego, ante la incomprensión y la negación del reconocimiento de su trabajo que, en muchos casos, conlleva una tremenda penuria económica. El artista necesita creer en él y en lo que hace.

Cézanne era un hombre tierno y apasionado, pero, a su vez, su temperamento era extraordinariamente obstinado. Desaprobaba el ambiente superficial de muchos artistas contemporáneos, manifestando su respeto solo por Renoir y Monet. La admiración incondicional que, por ejemplo, tenía por

¹⁵ Gasquet, Joachim, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, ed. Gadir, 2005, pp.118-119

Monet queda reflejada en sus palabras, citadas por Joachim Gasquet. No quería de ninguna manera someterse a las exigencias de la crítica y del mercado. Sus reacciones a veces eran ariscas. Detestaba todo aquello que no fuera exclusivamente trabajar, lo cual para él era el único medio posible para alcanzar el éxito. Quería ser un clásico.

“Yo persigo el éxito mediante el trabajo. Desprecio a todos los pintores vivos, excepto a Monet y a Renoir, y quiero triunfar mediante el trabajo.”

¹⁶ (Cézanne)

“A los sesenta años, aún se quitaba el sombrero cuando pronunciaban delante de él el nombre de Claude Monet. ‘*El más hermoso ojo de pintor que haya existido jamás*’ decía.” ¹⁷

(Gasquet sobre Cézanne)

¹⁶ Cézanne, P., *Correspondencia*, op. cit., p.360 / Cita datada en 1902

¹⁷ Gasquet, Joachim, op.cit., p.63

4.4. Gauguin. La reivindicación de los valores primitivos.

Los pintores que revolucionan el arte de fin de siglo sufrieron una dura incompreensión que reforzó su necesidad de manifestar verbalmente sus ideas, defendiendo argumentalmente y con gran pasión su propia pintura y la de los pintores que ellos estimaban, y expresando radicalmente sus opiniones en contra de la pintura oficial y académica. Esta fue una de las razones por las que en el final del siglo XIX cobra fuerza la idea de artista maldito. Y quizás uno de los que mejor lo personifican es Paul Gauguin.

Gauguin fue muy activo en su defensa de la independencia del artista. Buscaba volver a los principios primitivos. Sus referencias fundamentales estaban en la historia de la pintura y en los grandes maestros del pasado, como también en Delacroix, los impresionistas, Henri Rousseau, Cézanne, Puvis de Chavannes, Odilon Redon, los primitivos o el arte oriental¹⁸. Sus opiniones sobre referencias pictóricas son de gran lucidez. Le interesa la pintura que está resuelta con la máxima sencillez y la pureza de la mancha de color, afirmando que hay que pintar como *Puvis coloreado con mezcla de Japón*. La obra de Hokusai fue un importante referente para Gauguin, como también lo fue para otros pintores de la época, como Toulouse-Lautrec. Su admiración por Ingres era patente. Encuentra en él la verdad latente que otros artistas no han sabido percibir. Por otro lado, no está de acuerdo con el efectismo en la pintura, que muy matizadamente critica en Franz Hals, mientras ensalza muy expresivamente a Velázquez y Rembrandt.

¹⁸ El *japonismo* fue una de las referencias básicas del postimpresionismo, especialmente en Van Gogh y Gauguin, quienes observaban su pintura a través de fotografías en láminas: "En este guerrero de Hokusai, ¿no ven ustedes la noble actitud del San Miguel de Rafael, la misma pureza de líneas, con la potencia de un Miguel Ángel, y ello con medios mucho más sencillos, sin el juego de sombras y de luces? Tan lejos y, a la vez, tan cerca de la naturaleza." (Gauguin, P., *Escritos de un salvaje*, Madrid, ed. Istmo, 2000, p.160)

“¿Existe una receta para crear belleza? Las escuelas dan algunas recetas pero éstas no dan origen a obras que hagan decir:

–¡Qué bello!

[...] La savia, la encontrará siempre en las artes primitivas (en las artes dentro de la civilización plena, nada, simples repeticiones). Cuando estudié a los egipcios, siempre hallaba, en mi cerebro, algún elemento libre de otro influjo, en tanto que el estudio de los griegos, sobre todo del griego decadente, me ha inspirado desagrado o desánimo, un vago sentimiento de la muerte sin esperanza de resurrección.”¹⁹ (Gauguin)

[A. J. F. Willumsen²⁰]

“Usted está satisfecho de su viaje a Holanda y no quiero hablarle de sus apreciaciones sobre los maestros holandeses, excepto sobre Rembrandt y Hals. De ambos, sus preferencias son para Hals. Nosotros, los franceses, le conocemos poco pero me parece, sin embargo, que, en sus retratos, la vida se manifiesta con demasiado brillo por los objetos externos hábilmente tratados (demasiado hábilmente, quizá). Le aconsejo, entonces, que mire con atención, en el Louvre, los retratos del padre Ingres. En este maestro francés se encuentra la vida interior; esa aparente frialdad que se le reprocha, esconde un calor intenso, una pasión violenta. Hay, además, en Ingres un amor grandioso por las líneas de conjunto y una búsqueda de la belleza en su verdadera esencia, la forma. ¿y qué decir, entonces, de Velázquez? Velázquez, el tigre real. Eso es retrato, con toda la dignidad real escrita en la cara. ¿Y cómo? Una ejecución de las más sencillas, unas manchas de color.

A Rembrandt lo conozco a fondo. Rembrandt, un león temible que a todo se atrevió. *La Ronda de noche*, reputada obra maestra, es, en efecto, de un orden inferior, y comprendo que usted le juzgase mal por ella. Todos los maestros tienen debilidades y precisamente esas debilidades pasan por ser obras maestras, aunque, por otra parte, las hacen como homenaje a las masas, para demostrar que saben. ¡Sacrificio a la ciencia! [...] Para mí no hay más obra maestra que la totalidad de la

¹⁹ Gauguin, P., *Escritos de un salvaje*, Madrid, ed. Istmo, 2000, pp.158-159 / Cita datada en 1896-98

²⁰ Pintor simbolista danés (1863-1958)

obra. Un boceto anuncia a un maestro. Y este maestro será de primer o de segundo orden. [...] Rembrandt ha puesto en todas las cosas un sello potente y personal, ha puesto en ellas un misticismo que alcanza las más altas cotas de la imaginación humana. Y yo admiro su gran cerebro.

Creo que el artista inferior siempre cae en los excesos de una pretendida ciencia de la ejecución. [...] El pincel más hábil no puede más que estorbar en una obra imaginativa que evoca la materia. En realidad, sólo es un gran artista el que puede aplicar con acierto sus preceptos más abstractos de la forma más sencilla posible. Escuche la música de Haendel!²¹ (Gauguin)

Aunque en la historia de la pintura existan múltiples referentes cuya calidad emblemática esté aceptada por la mayoría los pintores, también es cierto que cada artista, condicionado por su personalidad, tiene su propia jerarquía de referentes pictóricos, que no tiene porqué coincidir con la de otros artistas. En el caso de Gauguin y Van Gogh, por ejemplo, hay discrepancias claramente manifiestas. Así, existía una gran diferencia estilística entre la pintura de Daumier, referente de Van Gogh, casi caricaturesco, que raya en la exageración, satírico y de gran gestualidad pictórica donde la materia era protagonista, y la pintura de Puvis de Chavannes, referente de Gauguin, de un estilo comedido, decorativo, con influencias de Poussin e Ingres.

Pero a parte de estas diferencias, ambos poseían una idea de la pintura que les unificaba, hecho que demuestra la admiración mutua que, a pesar de todo, se profesaban. Los dos tenían una irrefrenable necesidad de realizar una pintura directa, nueva, pero a la vez ligada a lo más profundo de la naturaleza.

[A Émile Bernard]

“Me siento como un extraño en Arlés; ¡el paisaje y la gente me parecen tan pequeños, tan mezquinos! Vincent y yo, en general, no solemos estar de acuerdo en nada, especialmente en cuanto a pintura. Él admira a Daumier, Daubigny, Ziem y al gran Théodore Rousseau, todos ellos personas que no me dicen nada. Y, por el contrario, detesta a Ingres,

²¹ Gauguin, P., *Escritos de un salvaje*, Madrid, ed. Istmo, 2000, pp.76-78 / Cita datada en 1890

Rafael, Degas, todos ellos gente a quien yo admiro; tenéis razón brigadier, le contesto para que me deje tranquilo. Le gustan mucho mis cuadros pero, cuando estoy pintándolos, siempre cree que estoy equivocado en esto o en aquello. Él es romántico y yo me inclino más bien hacia un estado primitivo.”²² (Gauguin)

[A Émile Bernard]

“Es curioso, Vincent cree que aquí hay que pintar Daumier, yo, por el contrario, creo que lo que hay que pintar es Puvis coloreado con mezcla de Japón.”²³ (Gauguin)

Por otro lado, Gauguin y Rouault, con un concepto artístico considerablemente alejado, con el que parece normal que disintieran en artistas como Gustave Moreau, admirado por Rouault (su alumno predilecto) y poco convincente para Gauguin a causa de su simbolismo excesivamente literario, tenían sin embargo en común varios de sus máximos referentes artísticos, como por ejemplo Ingres, Corot, Cézanne y algunos primitivos, y en su pintura existían coincidencias en ciertos aspectos concretos, como el cloisonismo de Gauguin y los contornos gruesos de la pintura de Rouault.

“La naturaleza tiene infinitos misteriosos, capacidad de imaginación. Se manifiesta siempre cambiante. El propio artista es uno de los medios de que dispone y, para mí, Odilon Redon es uno de sus elegidos para dar continuidad a esa creación. En él, los sueños se hacen realidad por la verosimilitud que les proporciona. Todas sus plantas, seres embrionarios, esencialmente humanos, han vivido con nosotros; con seguridad tienen también su parte de sufrimiento. [...] Yo no veo en toda su obra más que un lenguaje del corazón, muy humano y no monstruoso.

En oposición a esta crítica, Huysmans habla de Gustave Moreau con gran estima. Bien, nosotros también le estimamos, pero ¿hasta qué punto? Hay en él un espíritu básicamente poco literario, que aspira a serlo. Así Gustave Moreau no habla más que un lenguaje ya escrito por las

²² Gauguin, P., *op.cit.*, p.60 / Cita datada en 1888

²³ Gauguin, P., *op.cit.*, p.59 / Cita datada en 1888

gentes de letras; es, de alguna manera, la ilustración de viejas historias. Su movimiento de impulsión está muy lejos del corazón y además ama la riqueza de los bienes materiales. Lo refleja en todas partes. De cualquier ser humano, él hace una joya cubierta de joyas. En suma, Gustave Moreau es un buen cincelador.”²⁴ (Gauguin)

Gauguin preserva con toda su energía a los pintores que han seguido con obstinación su propio camino. En sus escritos reconoce su admiración por Delacroix, Cézanne, Rousseau, Millet, Courbet, Manet o Corot y declara su indignación por no haber sido entonces suficientemente comprendidos. Su defensa es una clara demostración de que ellos y su pintura se encuentran entre sus referentes. Para él, la pintura es inseparable de su creador, por ello sus modelos son los propios pintores. Respalda a Cézanne en su misticismo de carácter oriental, y con gran sutileza sintetiza a partir de la obra del maestro lo que debe ser la pintura. Un cuadro de Cézanne, Gauguin solo puede definirlo con una palabra: “*Extraño*”. Su obra era diferente y nueva.

Gauguin, haciendo acopio de su fuerte carácter, ataca frontalmente a la academia y cree que, por encima de todo, el artista debe llevar su propio camino, como han hecho los grandes maestros. Su fe en sí mismo le da la fuerza para desarrollar una identidad pictórica inconfundible. Para llevar a cabo su propia obra elige estar alejado del centro artístico, como también lo hicieron Cézanne y Van Gogh.

“¡Felices los pintores antiguos que no tenían academia! Desde hace cincuenta años las cosas han cambiado, el Estado protege cada vez más la mediocridad y ha habido que inventar profesores a medida para todo el mundo. Sin embargo, al lado de todos estos pedantes, también ha habido luchadores valientes y se han atrevido a mostrar pintura sin receta. Rousseau, a quien ridiculizaban, está hoy en el Louvre, a pesar de ellos, Millet también; y, qué no se ha vertido contra este gran poeta que está casi muerto de hambre. Acuérdesse usted de la Exposición de 1867:

²⁴ Gauguin, P., *op,cit.*, pp.72-73 / Cita datada en 1889

Courbet y Manet montaron una exposición, de su propio bolsillo, en los Campos Elíseos. Ellos una vez más, los vencedores. Aquéllos siempre cerca del Instituto. ¿Dónde están esas glorias de artistas de las que Francia puede enorgullecerse? Entre esta pléyade de pensadores sin reclamo, con instinto regio: Rousseau, Delacroix, Millet, Corot, Courbet, Manet, todos ellos gente discutida en su época.”²⁵ (Gauguin)

[A Emile Schuffenecker]

“Mire usted a Cézanne, el incomprendido, la naturaleza esencialmente mística del Oriente (su cara recuerda a un anciano del Oriente); imprime en la forma ese misterio y esa tranquilidad pesada del hombre que se acuesta para soñar; su color es serio, como el carácter de los orientales; hombre del Midi, pasa días enteros en la cima de las montañas leyendo a Virgilio y mirando al cielo. También sus horizontes son elevados, sus azules muy intensos y su rojo tiene una vibración sorprendente [...] La literatura de sus cuadros tiene un sentido parabólico con dos fines; sus fondos son tan imaginativos como reales. Para resumir: al ver un cuadro suyo, uno se dice: «¡Extraño!».”²⁶ (Gauguin)

“Sin ánimo de hacer un juego de palabras, diré que mis modelos son Rafael, Leonardo da Vinci, Rembrandt, etc. Los maestros. No sus modelos, sino ellos mismos.”²⁷ (Gauguin)

[A Mette]

“Yo soy un artista y tú tienes razón, no estás loca, soy un gran artista y lo sé. Y precisamente por eso es por lo que he tenido que soportar tantos sufrimientos. Por seguir mi camino; si no me consideraría un pillo. Que, por otra parte, es lo que soy para mucha gente. En fin, qué más da. Lo que más pena me da no es la miseria sino los eternos impedimentos a mi arte que no puedo hacer como lo siento y que puedo hacer sin esa miseria que me tiene atado de manos. Dices que me equivooco permaneciendo alejado del centro artístico. No es así, tengo razón; hace

²⁵ Gauguin, P., *op.cit.*, p.63 / Cita datada en 1889

²⁶ Gauguin, P., *op.cit.*, pp.33-34 / Cita datada en 1885

²⁷ Gauguin, P., *op.cit.*, p.174 / Cita datada en 1896-1898

tiempo que sé lo que hago y por qué lo hago. Mi centro artístico está en mi cerebro y no en otra parte y soy grande porque jamás me he desviado por los demás y hago lo que está en mí.

Beethoven era sordo y ciego, estaba aislado de todo, pero sus obras huelen a un artista que vive en su propio planeta. Mira lo que le pasó a Pissarro: a fuerza de querer siempre estar por delante, estar al corriente de todo, ha perdido todo tipo de personalidad y su obra entera adolece de unidad. Siempre sigue los movimientos, desde Courbet y Millet, hasta los jóvenes químicos que amontonan puntitos.”²⁸ (Gauguin)

“¡Seguir a los maestros! Pero, ¿por qué seguirlos? ¡Sólo son maestros porque no han seguido a nadie!”²⁹ (Gauguin)

–[Eugène Tardieu] *Entonces, ¿no acepta usted el calificativo de revolucionario?*

–[Gauguin:] Lo encuentro ridículo. El señor Roujon me ha aplicado tal calificativo; le he contestado que todos los que han hecho en arte algo distinto que sus predecesores, lo merecían; ahora bien, esos son los únicos maestros. Manet es un maestro, Delacroix es un maestro. Se ha gritado hasta la abominación en sus comienzos; se retorcían ante el caballo violeta de Delacroix; yo he buscado en vano este caballo violeta en su obra. Pero el público es así. Estoy perfectamente resignado a seguir siendo un incomprendido durante mucho tiempo. Si hiciera lo que ya han hecho otros, sería un plagiaro y me sentiría indigno; al hacer algo diferente se me tacha de miserable. ¡Prefiero ser un miserable que un plagiaro!”³⁰ (Gauguin/Eugène Tardieu)

²⁸ Gauguin, P., *op.cit.*, p.83 / Cita datada en 1892

²⁹ Gauguin, P., *op.cit.*, p.136 / Cita datada en 1895

³⁰ Gauguin, P., *op.cit.*, p.137 / Cita datada en 1895

4.5. Van Gogh. La autenticidad y la originalidad desde el conocimiento apasionado de múltiples referentes pictóricos.

Escribo seguidamente algunos de los pintores que me interesan especialmente: Scheffer, Delaroche, Hébert, Hamon, Leys, Tissot, Lagey, Boughton, Millais, Thijs Maris, De Groux, De Braekeleer, Millet jr., Jules Breton, Feyen-Perrin, Eugene Feyen, Brion, Jundt, George Saal, Israëls, Anker, Knaus, Vautier, Jourdan, Comptecalix, Rochussen, Meissonnier, Madrazo, Ziem, Boudin, Gérôme, Fromentin, Decamp, Bonington, Díaz Th. Rousseau, Troyon, Dupré, Corot, Paul Huet, Jacque, Otto Weber, Daubigny, Bernier, Emile Breton, Chenu, César de Cock, señorita Collart, Bodmer, Koekkoek, Schelhout, Weissenbruch y last not least Maris y Mauve. Pero no terminaría nunca; me faltan también los viejos, y estoy seguro de haber olvidado otros buenos artistas³¹

Van Gogh

Es realmente significativo cómo Van Gogh, uno de los artistas más originales de toda la historia del arte, haya sido también a su vez, como se refleja a lo largo de sus escritos epistolares, uno de los artistas que más influencias reconocidas por uno mismo haya tenido. Sus cuadros son increíblemente diferentes y originales, y un ejemplo excelente para mostrar que la autenticidad en el proceso pictórico es indispensable para lograr la obra de arte.

En los textos que se han elegido de Van Gogh figuran numerosos pintores a los que confiere un gran valor. Un valor que, en muchos casos, no era compartido por sus contemporáneos. Van Gogh, a través de la pintura, era capaz de sentir las cualidades que cada artista poseía. Si todas las referencias pictóricas que se admiran tienen potencialmente capacidad de influencia, en Van Gogh lo que sembraron fue una gran pasión por la pintura y una firme decisión por dedicarse a ella.

³¹ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.12 / Cita datada en 1874

Su admiración obsesiva por la pintura le enriqueció de múltiples referencias pictóricas, pero las obras que le hicieron dedicarse a ella eran de estilo realista, tanto en el sentido social del concepto como en su sentido de búsqueda de la verdad en la naturaleza. Van Gogh tenía inicialmente una intensa admiración por Maris y Antón Mauve, además de un sinfín de pintores de una gran calidad figurativa que, como se ve en la cita anterior, él mismo enumera, y aún se preocupa por los muchos artistas que puede haber olvidado nombrar. Siente tanto la pintura como aquello que ella relata, la simbiosis entre el proceso pictórico y el tema representado. Por eso, los temas sociales y los paisajes profundos con intensa saturación de color y con tintes dramáticos le atraen poderosamente. Entre sus ídolos no podría faltar Rembrandt, Ruysdael, Corot, Daumier, Millet o Courbet, de quienes, junto a otros, desarrolla numerosas críticas constructivas, y cuyas obras analiza en muchas ocasiones con excelente brillantez. Leyendo sus declaraciones sobre la obra de otros pintores se puede concluir que Van Gogh consigue realizar una obra totalmente definitoria y personal apoyándose en una extraordinaria admiración a múltiples artistas.

“Inicialmente. El arte inglés no me resultaba nada atractivo, ya que requiere un proceso de adaptación. Sin embargo existen pintores interesantes, como Millais, que ha hecho el *Hugonote*, *Ofelia*, etc., que tú[Teo Van Gogh] debes ciertamente conocer por los grabados, es realmente excepcional. También encontramos a Boughton, de quien conoces su obra *Puritanos yendo a la iglesia*, de nuestra galería fotográfica. He visto de él cosas muy hermosas. Hay que tener en cuenta también a los viejos pintores como Constable, un paisajista que vivía hace unos treinta años, es soberbio con algo de Díaz y de Daubigny; y Reynolds, y Gainsborough que han basado su obra, fundamentalmente, en retratos de mujeres; y también Turner, del cual debes haber visto grabados.”³² (Van Gogh)

³² Van Gogh, V., *Cartas a Théo*, Barcelona, ed. Edicomunicación, 2002, p.11 / Cita datada en 1873

“Ayer fui a ver la exposición Corot. Me atrajo principalmente un cuadro, El jardín de los olivos, que me alegra que lo haya pintado.

A la derecha, un grupo de olivos se sumergen en el azul del cielo en el crepúsculo; en el último plano, colinas con arbustos y dos grandes árboles; en lo alto la estrella de la tarde.

Hay tres Corot bastante bellos en el Salón; el más hermoso de todos, pintado poco tiempo de su muerte, *Los leñadores*, aparecerá sin duda en la *Illustration* o el *Monde Illustré*.

He ido a ver tanto el Louvre, como el Luxemburgo, como habrás podido intuir.

Los Ruysdael del Louvre son soberbios; sobre todo El zarzal, la Estacada y el Rayo de sol.

Tienes que ver algún día los pequeños Rembrandt, *Los peregrinos de Emaús* y dos gemelos: *Los filósofos*.”³³ (Van Gogh)

“Debes saber que estoy esbozando grandes dibujos según Millet y que dibujo *Las horas de la jornada*, y también *El sembrador*.”³⁴

(Van Gogh)

“Y lo repito: Millet es el “padre Millet”, o lo que es lo mismo, el consejero y guía de los jóvenes pintores en todos los dominios. La mayor parte de los que conozco –a pesar de que no son muchos– renunciarían a tales servicios; en cuanto a mí, pienso como él y creo absolutamente en lo que él dice.”³⁵ (Van Gogh)

“Expresar al aldeano en su acción es, lo repito, una figura esencialmente moderna, el corazón mismo del arte moderno, lo que ni los griegos, ni el Renacimiento, ni los antiguos holandeses han hecho.”³⁶ (Van Gogh)

³³ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.13 / Cita datada en 1875

³⁴ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.36 / Cita datada en 1880

³⁵ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.103 / Cita datada en 1883–1885

³⁶ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.112 / Cita datada en 1883–1885

“Cuando pienso en Millet o Lhermitte, encuentro el arte moderno tan grande como el de Miguel Ángel y Rembrandt –el antiguo es infinito–, el nuevo también es infinito –el antiguo, *genio*; el nuevo, *genio*.”³⁷ (Van Gogh)

“Recuerdo que en aquellos tiempos me impresionó muy especialmente un dibujo de Daumier donde se podía ver a un anciano bajo los castaños de los Campos Elíseos (una ilustración para Balzac), aun cuando ese dibujo no fuera tan importante; pero recuerdo muy bien que me llamó poderosamente la atención por la concepción fuerte y viril de Daumier. Y me dije: tiene que ser muy interesante sentir y pensar de ese modo, y pasar además por encima de una porción de cosas para concentrarse en lo que hace reflexionar y en eso que concierne de una manera más particular al hombre como hombre que los prados o las nubes.”³⁸ (Van Gogh)

Los sentimientos sociales se mantuvieron en Van Gogh durante toda su corta vida y fueron muy determinantes ya desde sus principios. Su fuerza residía en su idealismo y en su enorme capacidad de sentir. Millet y Daumier fueron algunas de sus más significativas referencias, pues para él lo importante era la expresión de la realidad tal como ellos verdaderamente la sentían. La pintura era un medio para expresar su entorno con toda fidelidad, pero no con el objetivo tecnicista al que se estaba dirigiendo el impresionismo. Como decía Gauguin, “*los impresionistas miran a su alrededor con el ojo y no al centro misterioso del pensamiento...*”³⁹. No obstante, Van Gogh era consciente de la relevancia de las teorías de Delacroix e intuía el gran cambio que iban a suponer en el futuro de la pintura tanto sus investigaciones como las de los impresionistas. Pero no estaba de acuerdo con estos últimos en el tipo de realidad que perseguían en sus cuadros y, sobre todo, en que hubieran derivado hacia un formulismo, hacia una técnica pictórica que según él conducía a una objetividad formalista. El espíritu de Van Gogh estaba profundamente identificado con la ideología y la pintura de los realistas de 1948.

³⁷ Van Gogh, V., *op.cit.*, pp.112–113 / Cita datada en 1883–1885

³⁸ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.71 / Cita datada en 1882

³⁹ Paul Gauguin citado en De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, ed. Alianza, p.32

“¡Ah! Cada vez me convengo más de que los hombres son la raíz de todo y ello me provoca un continuo sentimiento de melancolía por no estar en la verdadera vida, en el sentido de que querría trabajar más en la carne que en el color.”⁴⁰ (Van Gogh)

“Acerca de tus referencias[de Theo Van Gogh] que me haces llegar sobre “impresionismo”, me he dado perfecta cuenta que erraba en mis suposiciones, pero lo que se debe entender por esto todavía no está claro para mí. Por mi parte, encuentro en Israëls, por ejemplo, tanto y tanto, que tengo una curiosidad o una atracción muy débil por cualquier cosa que sea nueva o de otro.”⁴¹ (Van Gogh)

“Me inquietan estas leyes de los colores. ¡Ah, si nos las hubieran enseñado en nuestra juventud!

Pero éste problema se reproduce con muchas más gente, que, por no se sabe qué motivo, tiene que buscar largo tiempo la luz. Porque las leyes de los colores que Delacroix ha codificado por primera vez y que ha puesto con claridad al alcance de la mayoría de los hombres, en toda su amplitud y en todas sus relaciones, como Newton hizo para la gravedad y Stephenson para el vapor, estas leyes del color, repito, son una verdadera luz, completamente seguro.”⁴² (Van Gogh)

La capacidad de comprensión y asimilación de arte por parte de Van Gogh es tan extraordinaria como su capacidad de introspección, de tal manera que habiendo investigado intensamente sobre los cuadros de múltiples pintores de todas las épocas, el resultado con el que concluye su obra más personal, aquella que define su estilo más inconfundible, no está visiblemente marcado en una línea pictórica que no sea la suya propia. Su lealtad era una cuestión de sentimiento y de clarividencia en el análisis de las innumerables pinturas que vio a lo largo de su vida. Su temperamento le impedía integrar de inmediato las directrices que el arte de aquel momento estaba imponiendo. A pesar de los cambios tan radicales a los que llegaré, Van Gogh es un pintor que necesita

⁴⁰ Van Gogh citado en De Micheli, Mario, *op.cit.*, p.32 / Cita datada en 1888

⁴¹ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.95 / Cita datada en 1883-1885

⁴² Van Gogh, V., *op.cit.*, p.123 / Cita datada en 1885

profundizar al máximo en lo que hace, siendo superior a sus fuerzas introducir en su obra un cambio que no haya asumido introspectivamente. Esto explica que ponga a Israëls por encima de las propuestas impresionistas y de cualquier idea nueva.

Los pintores que han sido relevantes históricamente contribuyendo a la configuración del lenguaje de la pintura se han caracterizado por profundizar obstinadamente en su propio trabajo. Una obstinación que, en muchos casos, es un indicador de la perseverancia como elemento fundamental de la configuración de un lenguaje personal. Esta cualidad es manifiesta en grandes pintores: Goya, Turner, Van Gogh, Cézanne, Beckmann, Rothko... La obstinación y la perseverancia con que el artista persigue hasta el límite lo que en un momento dado es su objetivo primordial, da lugar a que los nuevos planteamientos que aporta a su propia pintura sean elegidos en la medida en que son lo suficientemente potentes como para ser ineludiblemente incorporados a su obra.

Entre los pintores a los que Van Gogh mantiene perenne lealtad se encuentran el ya nombrado Israëls y Adolphe Monticelli. El primero posee el sentido conceptual realista del espíritu de Van Gogh, que también desarrolla a partir de Millet. Monticelli se aproxima a Van Gogh en el sentido de que también fue un pintor que acabó marginado, a pesar en su caso de haber sido una referencia muy importante en sus contemporáneos (Cézanne en su juventud entabló una gran amistad con él y recibió sus influencias). Monticelli, predecesor del impresionismo, coincidía con Van Gogh en no estar de acuerdo con el tipo de objetividad en la que llegó a desembocar el movimiento.

Van Gogh tenía verdadera inquietud y ansiedad por ver pintura. En sus escritos están reflejados gran parte de sus conocimientos sobre la historia de la pintura y sobre los artistas próximos a su entorno. Todo lo pintado le interesaba y le parecía importante. En sus certeros análisis queda manifiesto no solo que sabía extraer lo mejor de cada obra de cualquier época, sino también que su lucidez era asombrosa, llegando a elaborar conclusiones y realizar sentencias de una gran capacidad de síntesis.

“Ayer Gauguin y yo visitamos Montpellier para ver el Museo y sobre todo la sala Brias. Hay allí muchos retratos de Brias por Delacroix, por Ricard, por Coubert, por Cabanel, por Couture, por Verdier, por Tassaert y otros. Además hay cuadros muy hermosos de Delacroix, Courbet, Giotto, Paul Potter, Botticelli y Th. Rousseau.”⁴³ (Van Gogh)

“Tanto Gauguin como yo hablamos mucho de Delacroix, Rembrandt, etc.

Hay demasiada fuerza en nuestras disputas dialécticas; en algunas ocasiones acabamos totalmente agotados como una batería eléctrica tras una descarga. Hemos estado en plena magia, porque como dice tan bien Fromentin: Rembrandt es sobre todo mago...

¿Tienes presente el raro pero extraordinario retrato de hombre por Rembrandt, de la galería de Lacaze? Le he dicho a Gauguin que yo veía allí cierto rasgo de familia o de raza con Delacroix o con el Gauguin. Yo no sé por qué llamo siempre a ese retrato el *Viajero* o *El hombre que viene de lejos*. Es una idea coincidente de la que yo te comenté, que mires siempre el retrato de *Six viejo*, el hermoso retrato del guante, para tu porvenir, y el aguafuerte de Rembrandt. *Six leyendo junto a la ventana bajo un rayo de sol*, para tu pasado y tu presente.”⁴⁴ (Van Gogh)

“Tengo la necesidad imperiosa de ver cuadros de Rubens. Pero tú has observado qué teatral es Rubens, y hasta teatral en cuanto al sentimiento de sus temas religiosos, a menudo hasta de una mala teatralidad. Mira, toma a Rembrandt y a Miguel Angel, toma *El pensador* de Miguel Angel. Este representa bien a un pensador, ¿acaso es falso lo que digo?”⁴⁵ (Van Gogh)

“[...] Visité también el Museo de pinturas antiguas y el Museo Moderno. Ambos coincidimos al decir que las figuras de primer plano –las cabezas–, en *El Cristo en el Purgatorio*, son muy bellas, más bellas que el resto y que la figura principal; sobre todo esas dos cabezas de mujeres rubias son de un Rubens de calidad excelente. El Frans Hals, *Joven Pescador*, me

⁴³ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.228 / Cita datada en 1888

⁴⁴ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.229 / Cita datada en 1888

⁴⁵ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.132 / Cita datada en 1885

ha impresionado particularmente; M. de Vos, retrato del decano de gremio, Rembrandt muy bello; dos pequeños Rembrandt, que quizás no sean de Rembrandt ¿pero sí de N. Maas? o de otro; Jordaens, el *Concierto de Familia*; Van Goyen, S. Ruysdael. Y el Quentin Matsys, el dibujo de Santa Bárbara por Van Eyck, etc. [...] un bello retrato de Ingres, un bello retrato de David, y más cosas buenas y también cosas horribles como las vacas de tamaño natural del piadoso y respetuoso Verboekhoven, etc.”⁴⁶ (Van Gogh)

“He visto a un Rubens extraordinario, seguramente debido a su auténtica forma de pintar y de trabajar con los medios más sencillos.”⁴⁷ (Van Gogh)

“En pintores como Ingres o David, donde no siempre encontramos una buena pintura, qué interesantes se vuelven cuando, dejando de lado su pedantería, se proponen ser auténticos, dar un carácter, como en las dos cabezas del Museo Moderno. En fin...”⁴⁸ (Van Gogh)

“Este trabajo que te envío no lo encontrarás muy acertado, cosa que no ocurre si ves a Claude Monet, del cual encontrarás trabajos muy hermosos.”⁴⁹ (Van Gogh)

“No habrás olvidado un magnífico jardín de rosas de Renoir. Suponía hallar aquí motivos similares y, en efecto, éste era el caso cuando los vergeles en flor. Ahora el aspecto ha cambiado y la naturaleza se ha vuelto mucho más áspera. ¡Pero un verdor y un azul! Reconozco que varios pasajes que conozco de Cézanne reproducen esto muy bien, y lamento no haber visto más.”⁵⁰ (Van Gogh)

⁴⁶ Van Gogh, V., *op.cit.*, pp.133-134 / Cita datada en 1885-1886

⁴⁷ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.134 / Cita datada en 1885-1886

⁴⁸ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.138 / Cita datada en 1885-1886

⁴⁹ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.161 / Cita datada en 1888

⁵⁰ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.162 / Cita datada en 1888

“¿Qué hace Seurat? No he tenido el suficiente valor para enseñarle los estudios ya enviados; aunque me gustaría que viese los estudios de los girasoles y de los cabarets y de los jardines; con frecuencia pienso en su sistema y, sin embargo, no lo sigo en nada, pero él es un colorista original, y lo mismo es Signac, pero en otro grado; los puntillistas han encontrado algo nuevo, y los aprecio igual. Yo he regresado, Sinceramente, a lo que buscaba antes de ir a París, y no sé si alguien antes de mí ha hablado de color sugestivo, pero Delacroix y Monticelli, aun sin haber hablado, lo han hecho.

Pero estoy todavía como estaba en Nuenen, cuando hice un vano esfuerzo para aprender música; entonces ya sentía profundamente las relaciones que hay entre nuestro color y la música de Wagner.

Ciertamente, para mí el impresionismo significa la resurrección de Eugène Delacroix, pero siendo las interpretaciones divergentes y un poco irreconciliables, no será aún el impresionismo el que formule la doctrina.”⁵¹ (Van Gogh)

Van Gogh, por otra parte, además de haber contado con innumerables referencias, también ha sido uno de los pintores que más influencias ha ejercido a otros pintores. Practicó la pintura durante muy pocos años, pero su obra concentra un grado de expresividad tan espectacular en el color y en el tratamiento de las masas pictóricas que, tal como afirma André Lhote, influyó a artistas del siglo XX tan importantes como Matisse, Bonnard, Picasso o Dufy. Lhote, artista y excelente teórico, también habla certeramente sobre las cualidades más sobresalientes y significantes de Van Gogh, reconociéndole la fuerza de su influencia en los pintores contemporáneos por la exaltación asombrosa de su color y por la potencia rítmica arrolladora de su obra. Asimismo, le da la misma categoría como maestro que a Cézanne.

La influencia de Van Gogh sigue viva en la actualidad y ha marcado a pintores y movimientos del siglo XX tan importantes como el fauvismo o los diversos expresionismos. Abrió definitivamente las puertas del pintor como

⁵¹ Van Gogh, V., *op.cit.*, p.270 / Cita datada en 1888

hombre integrado en la naturaleza, que humildemente él pretendía, pero su obra y las consecuencias de la misma fueron mucho más allá, consolidando, a través de la transformación plástica de su entorno, la potencia del espíritu y de la emoción del pintor.

“[...] Quizá me haya demorado en el caso Van Gogh. Se debe a que, entre los maestros inmediatos, los hay pocos que sean más actuales. Su influencia se afirma en Matisse, Bonnard, Picasso, Dufy, etc. Su frenesí concuerda con nuestros tormentos y nuestra inestabilidad. Su deseo de obtener el efecto máximo corresponde a la necesidad del público, cada vez más numeroso, de ser impresionado fuertemente y de un solo golpe por la obra de arte. Franqueza de los efectos, nitidez de la escritura, triunfo del signo plástico, libertad de la técnica, son los medios que nos propone. A nosotros nos corresponde emplearlos, si podemos, con fines más ambiciosos. La aventura merece tentarse. Aun si se fracasa, es digno perder en tal empresa su tiempo y su talento que acumular, sea para venderlas, sea para atesorar, sempiternas “manchas” más o menos ampliadas.”⁵² (Lhote)

“Esos paisajes de Van Gogh –hechos con una maraña de líneas coloridas, rítmicamente ensambladas, que rebotan, como el agua sobre guijarros, en todos los objetos que traban su impulso–, han ejercido fuerte influencia en todos los pintores contemporáneos, cuya emancipación comenzó con Cézanne. El maestro de Aix les había enseñado la intensidad del color y comunicado la nostalgia del clasicismo de Poussin; Van Gogh les enseñó el poder evocador del color local y les hizo recordar la escritura rítmica de los miniaturistas irlandeses o franceses del siglo XII. Su lección fue escuchada; porque no la dictaba desde lo alto de la cátedra, sino que la murmuraba, como la de Cézanne, en medio de la lucha –similar a la de Jacob con el Ángel– del pintor con la realidad.”⁵³ (Lhote)

⁵² Lhote, A., *Tratado del paisaje*, Barcelona, ed. Poseidón, 1985, p.25 / Cita datada en 1946

⁵³ Lhote, A., *op.cit.*, p.72 / Cita datada en 1946

4.6. Rouault–Moreau. Una relación discípulo–maestro.

Degas vino a devolverme la visita al Museo Gustave Moreau, esa gran galería a la que el público no iba. Allí, había bocetos de mi protector y...

«Esta obra no es de Gustave Moreau, ¿de quién es?».

«Mía», le respondí. Era el Niño Jesús entre los doctores.

Y arranqué con una crítica que el señor Mauclair me dedicó señalando mis fuentes antiguas entre los viejos maestros.

«Los doctores... –decía yo–, un mal Durero.

Ese Niño Jesús. .. italianizante.

El fondo del cuadro... rembranesco.

La Virgen, ¿quizá algo mía?».

«¿Y qué? –replicó Degas–, usted ha tenido, me imagino, un padre y una madre».

Comprendí que Degas encontraba estas influencias naturales en un joven, y que la falsa originalidad o su exasperada búsqueda podían parecerle perfectamente ridículas. ⁵⁴

Rouault

Georges Rouault es uno de esos artistas que reconociendo con humildad y llaneza sus influencias, posee a su vez una de las personalidades más independientes entre los pintores del siglo XX. Tanto es así, que no aceptaba que lo ubicaran ni siquiera dentro de los *no alineados*. Rouault decidió mantenerse al margen de las disertaciones artísticas de su época y, pese a ser el conservador del museo de Gustave Moreau desde la muerte del maestro hasta la suya propia, vivió en la medida de lo posible aislado del mundo del arte.

Las influencias de Rouault eran numerosas y de una gran diversidad, desde el arte medieval, pasando por Rembrandt, hasta llegar a su venerado Cézanne. Sobre éstos dos últimos, además de admirar su inmensa obra adoptó cierta sensibilidad y rasgos plásticos, valorando también su sentido de la

⁵⁴ Rouault, Georges, *Sobre el arte y sobre la vida*, Pamplona, ed. Ediciones Universidad de Navarra, 2007, pp.97–98. / Cita datada en 1926. * Nota para todos los textos de Rouault fechados en 1926: Esta es la fecha de la publicación por parte de Rouault de *Souvenirs Intimes*. En 1953, el autor revisa y corrige una nueva publicación, a la cual corresponden los textos aquí extraídos.

individualidad, su aislamiento forzado y su búsqueda incesante en lo más profundo del ser humano. A Rouault no le preocupaba en absoluto la búsqueda de la originalidad, y sin embargo su obra es inconfundible.

“Lejos de las conquistas terrenales todavía me estará permitido contemplar –sin perder de vista por esto a El Greco, Rembrandt o Grünewald–, el *Descendimiento de la Cruz* de Avignon, la Sonrisa de Reims –por la que tengo debilidad, incluso mutilada, antes que por la de la Gioconda–, el pequeño *Benedícite* [1744] de Chardin; el *Embarco para Citera* [1717] de Watteau; o, del padre Corot, ese *Viejo Puente* sobre el camino ocre claro, las perspectivas de los jardines de *Le Nôtre*, en Versalles, y tantas otras obras de la Escuela francesa, tan diversa, sin olvidar a Cézanne.”⁵⁵ (Rouault)

“Rembrandt, al margen del surco de los lugares comunes, renueva todo tema que trata. Abandonado y poco comprendido por sus contemporáneos, refleja una emoción de una calidad excepcional, sin vana gesticulación, más sensible aún en los temas tratados con un ligero sepiá, en los que el cuadro se encuentra a veces completamente construido con algunos trazos esenciales.

No sonrío a menudo en sus numerosos retratos, tan sólo en su primera juventud, una o dos veces.

¿No ha hecho él, si no me equivoco, en el sentido humano e íntimo, al margen de todo exhibicionismo y orientado hacia un sentimiento puro y despojado, aquello que los primitivos habían hecho en otra dirección y en un sentido más hierático?”⁵⁶ (Rouault)

En sus comienzos Rouault había sido aprendiz de vidriero, adquiriendo el gusto por las armonías traslúcidas, los contornos gruesos y la iconicidad medieval y gótica, aspectos que en mayor o menor medida se mantuvieron en su obra durante toda su vida. Posteriormente se integró, junto a Matisse y Marquet, en las clases de Gustave Moreau, de quien fue su alumno predilecto. Moreau es

⁵⁵ Rouault, G., *op.cit.*, p.115 / Cita datada en 1940

⁵⁶ Rouault, G., *op.cit.*, p.47 / Cita datada en 1944

sin duda el artista de referencia de Rouault. Compartieron una estrecha amistad hasta la muerte del maestro, suceso que provocó en el discípulo la entrada en una profunda depresión. La admiración sin límites que Rouault profesaba al pintor simbolista duró hasta el final de sus días. Sus enseñanzas le transmitieron su filosofía del arte y de la vida, y fueron fundamentales en sus pensamientos artísticos y en su proceso creativo. Su fuerte influencia se percibe tanto en sus obras como en sus declaraciones escritas. Para Moreau, los caminos del arte podían ser muy diversos. Era un hombre muy cercano a sus alumnos, y defendía la relatividad del arte, donde solo el tiempo decidiría donde se encuentra el verdadero espacio de cada uno. También profesaba la humildad con la que hay que enfrentarse a la pintura. Su comprensión y su modestia eran extraordinarias, afirmando que quedaría contento simplemente con saber que en su taller había dejado dos o tres buenos pintores, o al menos uno, algo que, sin duda, consiguió sobradamente.

[Sobre Gustave Moreau]

“Camina con paso apresurado y diligente y le oigo decir a alumnos estirados o tímidos, reticentes o un poco salvajes, tal y como yo era: «No me respetéis tanto, queredme un poco».”⁵⁷ (Rouault)

“Para la mayoría de nosotros fue un animador lleno de sentido y mesura, capaz de olvidar sus preferencias ante una obra en las antípodas de su inclinación personal.”⁵⁸ (Rouault)

“Gustave Moreau nos hacía amar los bellos Tiziano, la plenitud del *Concierto campestre* de Giorgione, por el cual sentía debilidad, pero también era sensible al carácter de algunos frescos primitivos a pesar de que sus inquietudes iban por otro camino.”⁵⁹ (Rouault)

⁵⁷ Rouault, G., *op.cit.*, p.80 / Cita datada en 1926

⁵⁸ Rouault, G.s, *op.cit.*, p.80 / Cita datada en 1926

⁵⁹ Rouault, G., *op.cit.*, p.83 / Cita datada en 1926

“«En arte –decía a menudo–, los diplomas cuentan poco o nada, un pobre diablo de quien nadie habla hoy, trabaja quizá en beneficio pictórico de quienes vendrán, mientras que otros, de quienes ya no se hablará mañana, creen tener derecho a la inmortalidad. En cuanto a mí, yo he encontrado recompensa en mi propio esfuerzo, pero si lo que hago no vale nada, mis obras se irán como hojas muertas con el viento de otoño, sea lo que sea lo que se diga o se pueda hacer».

«Si dejo dos o tres buenos pintores –decía–, aunque sólo sea uno, me consideraré dichoso». Y añadía, «es quizá aquél que más me vapuleara quien mejor me haría comprender».⁶⁰ (Rouault)

“Era más joven de espíritu que muchos de nosotros. Lo recuerdo cierto día deteniéndose ante el modelo, y confiándonos: «Esa carne sobre ese fondo gris es admirable, cómo disfrutaría aún pintando con vosotros. Creemos saber y vemos que no sabemos nada de nada».⁶¹ (Rouault)

Las numerosas declaraciones que Rouault hace sobre los pensamientos de Moreau indican cómo habían calado las ideas y la manera de sentir la vida del maestro en su joven discípulo. El sentimiento religioso de Rouault, vinculado estrechamente con su pintura, seguramente fue potenciado por Moreau. Como también se muestra más adelante con Balthus, Moreau hacía énfasis en que había algo más que transmitir en el arte que una cuestión técnica o procedimental.

“Me aseguraba que hubiera dado gran parte de su fortuna por poder penetrar en el taller de algún pintor antiguo. En nuestro oficio no existe solamente cocina o virtuosismo, sino una continuación de la admirable tradición artesanal, que siempre es bueno conocer, incluso si no es directamente aplicable a nuestros medios de expresión ni a los temas que tratamos.”⁶² (Rouault)

⁶⁰ Rouault, G., *op.cit.*, pp.80-81 / Cita datada en 1926

⁶¹ Rouault, G., *op.cit.*, p.81 / Cita datada en 1926

⁶² Rouault, G., *op.cit.*, p.82 / Cita datada en 1926

“He aquí un comentario suyo: «¿Cree usted en Dios?» [se le preguntaba en una ocasión]. –«Yo no creo más que en Él, no creo ni en lo que toco ni en lo que veo sino únicamente en lo que siento; mi cerebro, mi razón, me parecen efímeros y de una realidad dudosa. Sólo mi sentimiento interior me parece eterno e incontestablemente cierto».”⁶³ (Rouault)

“«No se deje atrapar y llevar por la corriente del éxito de modas pasajeras, de donde quiera que éstas vengan». E iba todavía más lejos: «Mándeme a paseo, a mí mismo el primero, si lo considera oportuno». He aquí una razón para aferrarse a él. Creía poco en las recompensas, pero intentaba reconfortarnos y apoyarnos en nuestros esfuerzos, sabía que la mayoría no teníamos dinero y esperaba sin embargo que nuestro reciente talento fuera reconocido.

Nos defendía valientemente en los concursos. A veces se cansaba: «Vamos, ¿qué hace usted en esta galera? –me decía–, trabaje en su casa por su cuenta».”⁶⁴ (Rouault)

La dimensión de Gustave Moreau como docente trascendió más allá de su taller. No era un maestro al uso. Su nivel de comprensión y de entrega era ejemplar, y por ello no enseñaba únicamente una técnica y unos procedimientos pictóricos, sino que su trato con los alumnos era directo y especial, y su preocupación fundamental estribaba en su formación desde su sentido más global. Según relata Rouault, Moreau estimulaba a sus estudiantes y les transmitía con gran humildad su filosofía de pintor, que era ante todo tolerante y abierta.

“Cuando respondiendo a Ambroise Vollard, que declaró: «Gustave Moreau fue un buen profesor», Cézanne hace añicos su vaso y declara que no existen los «buenos profesores», que son todos unos estafadores, debería escucharse. La principal cualidad de Gustave Moreau era precisamente que no era un profesor en el sentido habitual sino un emulador benéfico, y como ya he dicho, un animador.”⁶⁵ (Rouault)

⁶³ Rouault, G., *op.cit.*, p.81 / Cita datada en 1926

⁶⁴ Rouault, G., *op.cit.*, p.82 / Cita datada en 1926

⁶⁵ Rouault, G., *op.cit.*, p.84 / Cita datada en 1926

Los pintores que son ejemplares para un artista, incluso cuando estos pertenecen al pasado, sirven, como afirmaba Gauguin, como modelos y puntos de apoyo en su trayectoria vital y creativa. La admiración provocada por ellos genera una relación de intimidad que llega a ser en muchos casos muy especial. La pintura es un importante medio de comunicación sentimental entre pintores. Si además se tiene información de la vida de un artista, o se le conoce directamente, se puede confirmar y consolidar esa relación intimista. En Rouault aparecen expresiones como “*dulce Cézanne*”, “*el bueno de Gustave Moreau*” o “*nuestro Corot*”, que aluden indudablemente a esa cercanía humana que trascendía a la pintura.

Una de las grandes cualidades de Rouault, como de Moreau, era su sensibilidad para detectar los valores más significativos que le transmitían obras de artistas teóricamente muy diferentes entre sí, tanto en su pintura como en sus planteamientos estéticos, y que en su época se les posicionaba en espacios opuestos. Rouault admiraba tanto a Delacroix como a Ingres, a Corot como a Courbet, a Degás como a Van Gogh. Rouault valora la sensibilidad de la obra de Ingres, tan alejada a la suya, en un momento en el que su academicismo no parecía tener muchos defensores. Sintoniando con pintores igualmente diferentes a Ingres que también reconocían su calidad, como Gauguin o Van Gogh, Rouault pensaba que este maestro tenía un equilibrado dibujo, un espíritu profundo e independiente y una gran personalidad que había resistido las duras críticas que recibía, confiando en que sus obras iban a reservarle “*un lugar en el tiempo*”⁶⁶. Asimismo, demostraba su reconocimiento al valor de las diversas sensibilidades de cada artista enalteciendo a los “pequeños maestros”, defendiendo que no solo había que tomar como referencia a los grandes artistas. Los contextos históricos, socioculturales y conceptuales son distintos, y la importancia de la obra no debe centrarse en sus dimensiones, sino en el mundo interior que sus creadores poseen y son capaces de transferir. Rouault abogaba por el intimismo, la discreción y la medida.

⁶⁶ Rouault, G., *op.cit.*, p.74 / Cita datada en 1912

“Es también un defecto moderno despreciar o desacreditar a aquéllos que en otro tiempo se conocían como los «pequeños maestros» y no querer mirar más que a los muy grandes. Nos volvemos engreídos, nos consumimos en ese sentido tanto como en las teorías y nos estiramos como cuerda de violín, sobre todo cuando uno mismo está hecho para practicar un arte íntimo.”⁶⁷ (Rouault)

“Al ansiar cierto arte épico sin que los medios técnicos respondan a nuestro deseo, nos arriesgamos a confundir la presa con la sombra. ¿Vamos a pedir a Watteau lo que Miguel Ángel tiene por añadidura? La grandeza está en la concepción, el ojo, el corazón del artista, no en las dimensiones geométricas de la obra. El genio no consiste de ningún modo en hacer cosas de proporciones gigantescas, sino en hacer, con poco, una obra piadosa. Para intentar pintar con fortuna una obra épica o heroica, es necesario tener no solamente un espíritu y un corazón elevados, sino además, los medios para expresarse congruentemente, en un estilo que se adapte perfectamente a la concepción.

Chardin, Corot, en ocasiones Cézanne, permanecen ocultos. Dulces conquistadores, su confidencia es discreta, su medida perfecta, la comunión de su corazón con la Naturaleza, sin obstáculos. Si uno se llama Chardin, es rey en un tranquilo interior burgués, pero es rey, esta realeza no engaña. Nadie os la disputará, no abdiquéis jamás y dejaréis mayor recuerdo que muchos reyes coronados, e incluso emperadores, ya que se podrá comprender vuestra obra y comulgar con ella, quizá hasta el final de los tiempos. Para tales artistas, no es la fuerza sino el amor lo que domina el mundo.”⁶⁸ (Rouault)

En las palabras de Rouault persiste la defensa de los pintores que no han sido reconocidos en su momento en la medida del alcance y el significado que sus obras iban a alcanzar después para la posteridad. Quizás la sensibilidad que le identificaba con Moreau también le hacía detectar con lucidez quiénes eran realmente los pintores que trabajaban por la verdad, que desde el conocimiento y el respeto a la tradición hacían una obra auténticamente nueva y perdurable.

⁶⁷ Rouault, G., *op.cit.*, p.61 / Cita datada en 1944

⁶⁸ Rouault, G., *op.cit.*, p.61 / Cita datada en 1944

Este es el caso de Corot, al que, según Rouault, juzgaban los tradicionalistas cuando era precisamente él, el viejo maestro, quien realmente estaba del lado de la tradición.

“Muchos de los que han escrito sobre las obras de este pretendido naturalista no han insistido lo suficiente en el delicado y sutil oficio que hace de Cézanne, no sólo por esa materia, sino también por la composición y los matices, en comparación con ciertos seguidores de un impresionismo fácil, una individualidad fuerte y felizmente equilibrada. Lejos de un modernismo fácil, nos incita a volver hacia una tradición pictórica sólida y fuerte, habiendo remontado la corriente de otra manera que Degas y Renoir, con una tenacidad que le honra.”⁶⁹ (Rouault)

“Estando en vida, nuestro Corot, se te reprochaba no construir en ningún sentido tus cuadros, o hacerlo en contra de todas las reglas del tiempo. ¡Con una cuerda de tu lira eres más rico que virtuosos con toda una gran orquestación! Pero estoy seguro de que eran ellos los que te daban lecciones, ellos, los tradicionalistas o los que pensaban que lo eran. Tú estabas al margen, del lado de la Tradición. Eras demasiado sencillo, nuestro Corot, para satisfacerles, tú que decías: «pinto como surge». Pero mira, ellos están perfectamente muertos y tú vives.”⁷⁰ (Rouault)

La relación que se generó entre Moreau y Rouault fue tan estrecha que, como se puede observar, Rouault no solo no esconde su influencia sino que la deja manifiesta a lo largo de varios de sus escritos. Esta influencia trascendió más allá de lo estrictamente pictórico, pudiéndose deducir que su sentimiento era esencialmente coincidente con el de su maestro. En ambos pintores los valores éticos eran el fundamento de la obra de un pintor. Por ello, para Rouault, como para tantos otros artistas, también Van Gogh fue una gran referencia y un gran ejemplo, como demuestran las palabras que con tanta emoción y veneración aquí le dedica, y que condensan de algún modo el agradecimiento y reconocimiento sincero que Rouault profesaba a todos aquellos artistas que admiraba.

⁶⁹ Rouault, G., *op.cit.*, p.44 / Cita datada en 1944

⁷⁰ Rouault, G., *op.cit.*, p.48 / Cita datada en 1944

“Pobre Van Gogh

Lejos de los inmortales aduladores del éxito que le festejan, de donde quiera que venga éste, sea cual sea, bajo todos los regímenes, lejos del conformismo, has navegado silenciosamente por ese océano sin fondo de las miserias y de las alegrías pictóricas. Te vuelvo a ver perfectamente en los tiempos en los que errabas por Borinage, ofreciéndote sin reservas y sin ser plenamente comprendido.

Miserere en esta soledad espiritual y cristiana que tan bien te revela, ¿no podrías haber sido comprendido, [o al menos] no solamente por algunos pintores, sino también por tantos otros peregrinos?

A mí, niño del antiguo suburbio de las Largas Penas, ¿cómo no podría conmovirme el acordarme de que terminarás por encontrar, en tu demasiado corta vida, la comunión pictórica más completa [que se ha dado] en mi país francés?

Qué felices y afortunados somos cuando vemos con ojo experto el conjunto de tu obra, cuando te vemos en una exaltación del color más y más sensible y elocuente, sin olvidar a tus Antiguos, hasta llegar finalmente, tan joven, a buen puerto, a pesar de tantas travesías y desdichas, sin haber olvidado nunca, no más que tu admirable y amado hermano, lo esencial de este arte pictórico.”⁷¹ (Rouault)

⁷¹ Rouault, G., *op.cit.*, pp.127-128 / Cita datada en 1953

4..7. Matisse. Una visión personal desde la comprensión de los grandes maestros.

*Debo mi arte a todos los pintores. Cuando era joven trabajaba en el Louvre copiando a los grandes maestros, aprendiendo su pensamiento y su técnica. Del arte moderno es sin duda a Cézanne a quien más debo*⁷²

Matisse

Un pintor se puede alimentar durante toda su trayectoria de obras de otros pintores. Matisse no tenía ninguna preocupación por la incidencia que pudieran tener en su pintura otros artistas. Él también tiene su orden de prioridad en la elección de aquellos que admira, y encuentra en Cézanne el maestro que le acompañará durante toda su vida. Matisse comprendió extraordinariamente a Cézanne y descubrió en él conceptos cuyo significado fue determinante en su propia evolución. Uno de estos conceptos fue cómo, mediante la distribución de los diferentes tonos en el cuadro, se podía configurar la fuerza del mismo. También descubrió en Cézanne que, a partir de un mismo tema, se podían realizar múltiples cuadros, lo que no impedía que pudieran ser cada vez nuevos y sorprendentes. En Matisse la expresión del color y las formas sintéticas con las que trabaja se renuevan constantemente en cada obra, dando siempre sensación de frescura. Cézanne y él son dos pintores que transmiten el deseo de pintar, y de seguir pintando, porque sus resultados nunca conducen a una fórmula técnica ni conceptual cerrada. Su pintura es consustancial a su vida y perciben que debe actuar del mismo modo que la naturaleza, la cual está constantemente recreándose. Matisse también se siente identificado con Cézanne en su duda constante, una razón elemental para enfrentarse siempre a cada lienzo como si fuera la primera vez. Por ello no comprende que algún pintor pueda creer que posee la verdad absoluta de la pintura.

⁷² Matisse citado por Dominique Fourcade en Matisse, H., *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, ed. Debate, 1993, p.74 / Cita datada en 1925

“Poco a poco llegué a descubrir el secreto de mi arte. Me di cuenta de que consistía en una meditación a partir de la naturaleza, en la expresión de un sueño constantemente inspirado por la realidad. Trabajando cada vez más intensamente y con mayor regularidad, conseguí dirigir cada una de mis obras en un cierto sentido. Poco a poco se iba imponiendo la noción de que la pintura es una forma de expresión y de que es posible expresar una misma cosa de varias maneras. «La exactitud no es la verdad», solía decir Delacroix. Si nos fijamos en los clásicos veremos que pintaron siempre el mismo cuadro, pero cada vez de manera distinta. También Cézanne, a partir de un determinado momento, pintó siempre el mismo cuadro de *Las bañistas*. Pero a pesar de que el maestro de Aix repitiera sin cesar el mismo tema, siempre que descubrimos un nuevo Cézanne lo hacemos con la mayor curiosidad. Por esta razón me sorprende que alguien pueda preguntarse si la lección del pintor de *La casa del ahorcado* y de los *Jugadores de cartas* es buena o nefasta. ¡Si usted supiera la fuerza moral y los ánimos que me ha dado su maravilloso ejemplo durante toda mi vida! En los momentos de duda, sobresaltado a veces por mis propios descubrimientos, pensaba: «Si Cézanne tiene razón yo también tengo razón», y estaba seguro de que Cézanne no se había equivocado. La obra de Cézanne contiene una serie de leyes de composición muy útiles para un pintor joven. Uno de sus grandes méritos consistió en lograr, cumpliendo así su más alta misión como pintor, que los distintos tonos actuaran como fuerzas sobre el conjunto del cuadro.

No hay que extrañarse de que Cézanne haya dudado constantemente durante toda su vida artística. También yo, cada vez que me encuentro delante de una tela tengo la impresión de que es la primera vez que pinto. Y en la mente de Cézanne había tal cantidad de posibilidades que necesitaba más que ningún otro poner orden en sus ideas.

Cézanne es como una especie de Dios bondadoso de la pintura. ¿Peligrosa su influencia? Peor para aquellos que no tienen suficientes fuerzas para soportarla. Ser débil hasta el extremo de sucumbir ante una influencia cualquiera es un síntoma de impotencia. Le repetiré lo que no hace mucho le dije a Guillaume Apollinaire: «Nunca he evitado la influencia de otras personas. Hubiera sido una cobardía y una falta de

sinceridad hacia mí mismo. Creo que la personalidad del artista se consolida a medida que va venciendo las dificultades que se le plantean. Y hay que ser muy necio para no fijarse en qué sentido se desarrolla el trabajo de los demás. Me asombra que pueda haber pintores hasta tal punto desprovistos de inquietud como para creer que poseen la verdad de su arte. En más de una ocasión he aceptado otras influencias, si bien estoy seguro de que siempre las he sabido dominar.”⁷³ (Matisse)

Matisse, además de su devoción por Cézanne, demuestra un profundo reconocimiento tanto a los maestros que copiaba en el Louvre como a los que conoció en vida, entre ellos Bonnard. Aunque alertara del cuidado de las influencias de los artistas contemporáneos, expone con toda lucidez que el aprendizaje a partir de la copia de los maestros del pasado no es un problema, porque en todo caso la diferencia de época y contexto obliga a crear “*un nuevo lenguaje*”. En una de las cartas que escribe a Bonnard (que se muestra más adelante) trasluce la sencillez de Matisse y su gran admiración por éste pintor con el cual se llevaba tan solo dos años.

Matisse vivió para la pintura, y su excepcional inteligencia y la claridad de su temperamento le permitieron extraer todo aquello que consideraba ejemplar del arte y de la vida de otros grandes artistas, lo cual rewertió extraordinariamente en su propia obra. El pintor describe con admiración las pinturas de Goya, la perseverancia de Renoir, la sencillez de Bonnard, las extremas metodologías de Turner...

“Pasaba tardes enteras en el museo de la ciudad frente a *La joven y La vieja* de Goya. Siempre había sentido gran admiración por aquellas pinturas y deseaba ser capaz de hacer algo similar.”⁷⁴ (Matisse)

“...la influencia de los maestros de mi misma época cuyo lenguaje, demasiado cercano al nuestro, puede hacernos confundir la letra con el espíritu, resulta muy peligrosa. El lenguaje de los maestros de las civilizaciones antiguas, muy completo para ellos, es tan diferente del nuestro que nos preserva de una imitación demasiado literal. Influidos por ellos, nos vemos obligados a crear un nuevo lenguaje, ya que el suyo

⁷³ Matisse, H., *op.cit*, pp.73-74 / Cita datada en 1925

⁷⁴ Matisse, H., *op.cit*, pp.70-71 / Cita datada en 1925

nos niega el desarrollo completo de una idea y nos cierra las puertas demasiado deprisa.

Cézanne decía: «Desconfíe de los maestros influyentes.»

Cézanne no tenía por qué temer la influencia de Poussin porque estaba seguro de no tomar lo exterior de Poussin, mientras que cuando la influencia venía de Courbet, como les ocurría a todos los pintores de su época, su trabajo lo acusaba demasiado, y la expresión de Cézanne se veía limitada por el trabajo de Courbet. Y también, pasado ese período, todo ese grupo de pintores fue al lado contrario: Courbet pintaba con tonos negros y los impresionistas, que al principio lo imitaban, se sirvieron de los colores del arco iris.”⁷⁵ (Matisse)

[A Pierre Bonard]

“Creo que una visita a su casa me haría un gran bien. Ciertamente, la visión de su pintura aligerará el muro que tengo delante de mí en este momento y me hará tomar las cosas, y mi trabajo sobre todo, de una forma más simple, más directa.”⁷⁶ (Matisse)

“Siempre me digo que para disfrutar el máximo, lo más inteligente es saber privarse. Es bueno empezar por la renuncia, imponerse de vez en cuando una cura de abstención. Turner vivía en una cueva. Cada ocho días abría bruscamente los postigos de las ventanas y entonces... ¡qué efervescencias! ¡Qué deslumbramiento! ¡Qué riqueza!

Me impresionó mucho el ejemplo del viejo Renoir. Solía ir a visitarlo a Cagnes. En los últimos años de su vida no era más que un fardo de dolores. Cuando lo acompañaban a su sillón, caía como un cadáver. Llevaba las manos vendadas y los dedos eran como raíces, tan deformados por la gota que parecía que eran completamente incapaces de sostener un pincel. Alguien le colocaba entonces entre los apósitos de sus dedos el mango de un pincel. Los primeros movimientos eran tan dolorosos que no podía reprimir una mueca. Pero al cabo de media hora se iba animando y el muerto resucitaba; nunca he visto un hombre tan feliz. Y me prometí que yo a mi vez nunca permanecería ocioso.”⁷⁷ (Matisse)

⁷⁵ Matisse, H., *op.cit*, pp.270–271 / Cita datada en 1950

⁷⁶ Matisse, H., *op.cit*, p.150 / Cita datada en 1940

⁷⁷ Matisse, H., *op.cit*, pp.248–249 / Cita datada en 1943

4.8. Picasso. La creación de nuevos caminos artísticos desde el entendimiento profundo de la pintura.

- [R.Otero:] *Es cierto que él habla menos que tú, le digo.*
- [Picasso:] *Evidentemente, ya que Miró es un pintor y yo no.*
- [R.O.:] *Entonces, ¿qué eres tú?*
- [P.:] *Yo soy mucho más, pero la gente no me toma en serio. Solo como pintor. Peor para ellos*⁷⁸

Picasso/R.Otero

*Un día Braque me dijo: "En el fondo siempre te ha gustado la belleza clásica". Es verdad. Todavía es así hoy en día. No se inventa una belleza cada año*⁷⁹

Picasso

Picasso tenía una capacidad de comprensión del arte excepcionales. Todas las manifestaciones artísticas, desde las más primitivas, podían convertirse en un referente desde el que construir una nueva obra. Todo le interesaba, la naturaleza, el hombre, la política, la ideología... Sus fuentes creativas eran innumerables.

Picasso expresó con mucha frecuencia lo que pensaba del arte y de los artistas, tanto en conversaciones como en diversas entrevistas que realizó a lo largo de su vida. Sus opiniones solían ser definiciones cortas y directas, construidas muy a menudo en un contexto comparativo que las hacía más didácticas. Tenía una enorme información artística que utilizó, directa o indirectamente, para su propia creación pictórica. Su formación como pintor fue rigurosa y amplia. Su temperamento, unido a su fuerte compromiso con la pintura, le impulsa a decir lo que piensa y lo que siente en cada momento y sus reflexiones siempre están llenas de significado. Su manera de ensalzar lo que le parece fundamental en la obra de un artista implica, en muchas ocasiones, críticas comparativas en relación a los trabajos de otros artistas.

⁷⁸ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.145

⁷⁹ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.128

Además de la obra de Picasso, las declaraciones apasionadas que realizaba con tanta frecuencia sobre los referentes pictóricos son un complemento de gran valor que ayudan a deducir que el pintor con más versatilidad creativa del siglo XX conocía muy bien la historia del arte, la analizaba con la máxima claridad, manifestaba abiertamente cuáles eran sus artistas predilectos y llegaba incluso a juzgar críticamente con mucha agudeza a los grandes maestros. Picasso admiraba a Altdorfer por su realismo, y a Cranach porque su *pureza y firmeza* estaban por encima *del lado expresionista de Grünewald*. Dice también que Cranach dibujaba mejor que Rafael, al que considera demasiado académico. Reconoce la obra de la Capilla Sixtina, pero expresa que es lo que menos le gusta de Miguel Ángel porque todo está representado de la misma manera. Le asombraban los Piero della Francesca en Arezzo porque *le parecían lo mismo que su obra del periodo azul, pero mejores*. En El Greco destacan especialmente sus retratos, afirmando que tienen mucha más autenticidad que los encargos que hacía para la Iglesia. Las cabezas de El Greco a las que se refiere Picasso son un avance extraordinario en la manera de entender y de resolver pictóricamente el verismo en el retrato, siendo, de hecho, una referencia esencial también para Velázquez. Picasso tenía especial predilección por Matisse, pero los pintores que más apreciaba eran Goya y Van Gogh.

[D.-H. Kahnweiler:] Yo no sé por qué la conversación desemboca en el Greco:

- Picasso: Lo que me gusta verdaderamente de él son sus retratos, sus señores con barbas puntiagudas. Sus cuadros de santidades, la Trinité, la Vierge, es Italia, es decorativo. ¡Sin embargo sus retratos! Es por ello también que prefiero los alemanes a los italianos. Los primeros, al menos, eran realistas. Ese pintor sobre el que me has encargado un trabajo...
- D.-H. K.: Altdorfer. Sí, sobre él has hecho toda una serie de copias, de dibujos magníficos.
- Picasso: Sí, Altdorfer. ¡Qué bello! Esto es realismo. Mientras que los italianos, incluso los más grandes, son decorativos. Y siempre piensan en la Antigüedad.

– D.–H. K.: ¿Y Caravaggio, vuestro enemigo? ¿No es realista?
– Picasso: Es comedia del realismo. Es mentira. Es una puesta en escena.
[...] ¡Mire a Rembrandt! Quería hacer a Betsabé, pero la sirvienta que le posaba le interesaba mucho más, y es su retrato el que ha hecho”.⁸⁰
(Picasso/Kahnweiler)

“Se habla constantemente del Renacimiento, pero éste es verdaderamente dramático. He visto recientemente algunos Tintoretos. No es más que cine, cine barato. Hacen efecto porque hay mucha gente, mucho movimiento y gestos grandilocuentes. Y después, es siempre una cuestión de Jesús y de sus apóstoles. ¡Pero qué malo es, qué vulgar! Las cabezas en sí mismas son malas.”⁸¹ (Picasso)

“A propósito de una fotografía de un cuadro de Cranach, le transmití a Picasso que en mi opinión Cranach era el pintor alemán más grande.
“Sí, dice Picasso, él es todavía mejor que Grünewald, y eso que Grünewald es bueno.” Yo le digo que pensaba que el lado “expresionista” de Grünewald era inferior a la pureza y la firmeza de Cranach. “Sí, ¡y qué dibujante! dice Picasso. Se habla siempre de los dibujos de Rafael. Pero los de Cranach son mejores.”⁸²
(Kahnweiler sobre Picasso)

“Picasso habla de su viaje a Italia, donde había asistido en Roma a un Congreso sobre la paz. Por fin vio la Capilla Sixtina, y le gustó – “pero es como un vasto boceto de Daumier”. Picasso no pensaba mucho en las estancias de Rafael, que juzgaba demasiado académicas, pero sí le gustaban sus pinturas florentinas. Admiraba mucho los Piero della Francesca en Arezzo. “Es lo mismo que mi periodo azul, no mejor.”
¿Había visto los Masaccio de la Capilla Brancacci? Aparentemente no: No estaba seguro, y seguramente le habrían impactado. Habla bien de Giotto en Assise, pero sin entusiasmo.”⁸³ (Kahnweiler sobre Picasso)

⁸⁰ Trad. a., Picasso, P., *Propos sur l'art*, ed. Gallimard, 1998, p.70 / Cita datada en 1955

⁸¹ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, pp.83–84 / Cita datada en 1944

⁸² Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.84 / Cita datada en 1945

⁸³ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.85 / Cita datada en 1949

[sobre la Capilla Sixtina]

“He ido allí una vez. Fue Antonello Trombadori quien me llevó [...]. Ahora que lo pienso, me pregunto qué es lo que la Capilla Sixtina tiene de extraordinario. Es lo que menos me gusta de Miguel Ángel... El Padre eterno, el ala de un ángel o un esclavo son IGUALES. Todo esta hecho con la misma escala. Todo con la misma proporción. La verdad es que no lo comprendo...”⁸⁴ (Picasso)

“Yo no tengo verdaderos amigos, ¡no tengo más que amantes! Salvo quizás Goya, y sobre todo Van Gogh.”⁸⁵ (Picasso)

“...Matisse al morir me legó sus odaliscas, y he ahí mi idea del oriente, aunque no haya ido nunca.”⁸⁶ (Picasso)

“Picasso me lleva arriba para ver un gran lienzo de la serie de *Femmes d’Alger* que acaba de comenzar. Nosotros hablamos de esta nueva serie, de su color.

Picasso: Yo me digo algunas veces que puede ser la herencia de Matisse. ¿Por qué uno no podría heredar de sus amigos?”⁸⁷ (Picasso/Kahnweiler)

Como profundo conocedor del arte, Picasso sabe entresacar lo que es realmente importante. Todos los pintores que han propulsado cambios significativos en el desarrollo del lenguaje pictórico han estado hondamente interesados en la búsqueda de lo que ellos llaman lo verdadero. Picasso defiende la verdad y el realismo por encima de lo decorativo o de lo idealizado. No soporta lo aparente. Prefiere el realismo de los alemanes al decorativismo de los italianos. A veces es muy radical en sus comparaciones, pero es su manera de expresar con la máxima claridad lo que realmente le interesa, como cuando dice que *daría toda la pintura italiana por Vermeer de Delft*. Lo que valora en la obra de Vermeer es su autenticidad y la ausencia de reminiscencias de la Antigüedad, que convierten su pintura en algo esencialmente nuevo.

⁸⁴ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, pp.144-145

⁸⁵ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.135

⁸⁶ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.159

⁸⁷ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, pp.71-72 / Cita datada en 1955

“- Picasso: [...] Te gusta comprar barato y revender caro. Es por lo que admiras a Caravaggio. Ah! Toda esa gente! Ticiano, Flore [...] Yo daría toda la pintura italiana por Vermeer de Delf. He aquí un pintor que decía simplemente lo que tenía que decir sin preocuparse de otra cosa. En él no hay ningún recuerdo de la Antigüedad.

- D.-H. K.: Estoy de acuerdo en cuanto a Ticiano, pero Tintoretto es un gran pintor, y Masaccio, ¿y Caravaggio? ¿Y los pintores como Giotto?

Picasso: Todo eso es decoración. Es horrible [...] nada más que ornamentos para iglesias y palacios.”⁸⁸ (Picasso/Kahnweiler)

En las reflexiones de Picasso, da la sensación de que en ocasiones prefiere sacrificar un pintor o toda una escuela artística, entrando incluso en el terreno de la contradicción, con el fin de que sus sentencias adquieran mayor fuerza y claridad, y vayan directas al fondo de la cuestión. Así, junto a declaraciones como la antes citadas sobre Vermeer y la pintura italiana, se encuentra también una de sus opiniones más radicales, realizada a propósito de la manera de pintar de Bonnard, juzgando negativamente con respecto a su obra que *“la pintura no es una cuestión de sensibilidad”*.

“[...] No me hable de Bonnard. Lo que hace no es pintura. Nunca va más allá de su sensibilidad. No sabe elegir. Cuando pinta un cielo, por ejemplo, lo pinta primero de azul, más o menos como es. Después observa desde un poco más cerca y ve allí un malva, entonces añade un toque o dos de malva, sin comprometerse. A continuación se dice a sí mismo que hay también un poco de rosa. Por tanto, no hay razón para que no lo ponga. El resultado es un popurrí de indecisión. Si él observa demasiado tiempo, acaba por introducir amarillo, en lugar de decidir qué color debería realmente tener ese cielo. No se puede trabajar así. La pintura no es una cuestión de sensibilidad; hay que usurpar el poder; se tiene que ocupar el lugar de la naturaleza y no depender de las informaciones que nos ofrece. Por eso me gusta Matisse. [...] Van Gogh es el primero que ha encontrado la clave de esta tensión.”⁸⁹ (Picasso)

⁸⁸ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.83 / Cita datada en 1935

⁸⁹ Trad. a., Picasso, P., *op.cit.*, p.117

4.9. Balthus. La repercusión del entorno cultural.

Dentro de la diversidad de formas en las que el arte de otros artistas y el entorno cultural puede influir en el proceso creativo, encontramos un caso especial en Balthazar Klossowski de Rola, Balthus. Francés de ascendencia polaca e hijo de una familia de intelectuales, con un padre pintor e historiador de arte, Balthus vivió desde su infancia un ambiente familiar muy especial. Con residencia en París, su familia tenía amistad, entre otros relevantes intelectuales, con Maurice Denis, Derain y Bonnard, quienes se convirtieron en sus padres artísticos. Para un artista que reconoce no haber estado en ninguna escuela, este entorno cultural y sus enseñanzas no regladas iban a ser fundamentales en el posterior desarrollo de su pintura, tanto desde una perspectiva conceptual como plástica y vital. En su infancia, después de la separación de sus padres, su madre se unió al gran poeta Rainer Maria Rilke, un hombre muy importante en su educación artística y con quien, según las propias palabras de Balthus, estaba unido por *una gracia secreta*. Él fue su maestro espiritual, con quien comenzó a sentir la seriedad y la profundidad del arte. Todo el conjunto de influencias que recibió Balthus ya desde niño no impidieron, sino que favorecieron que llegara a ser una de las personalidades más fuertes y menos alteradas por una sociedad arrolladora.

“Conocía a Picasso, a Braque, les veía a menudo. Sentían mucha simpatía hacia mí. Hacia el hombre peculiar que era yo, diferente, bohemio e indómito. Picasso venía a verme. Me decía: «Eres el único de los pintores de tu generación que me interesa. Los demás quieren ser como Picasso. Tú no». El estudio estaba encaramado en un quinto piso. Había que tener ganas para ir a verme. Era un lugar extraño, yo vivía apartado del mundo, enfrascado en mi pintura.”⁹⁰ (Balthus)

⁹⁰ Balthus, *op.cit.*, pp.23-24. * Nota para todas las citas de Balthus: Las memorias de Balthus, a las que corresponden todos los textos del pintor aquí mostrados, fueron realizadas durante los dos últimos años de su vida. El artista falleció en febrero de 2001

“Bien mirado, creo que mi camino estuvo trazado desde la infancia. Mis padres contribuyeron con sus relaciones artísticas, con los pintores a los que invitaban a casa y que me pusieron, por así decirlo, el pincel en la mano, con los maestros que admiraba mi padre, sobre todo Piero della Francesca, con el descubrimiento de Cézanne, sus frutas, casi nada y sin embargo todo, su gracia singular que era de una juventud nunca vista, nunca hasta entonces descubierta. Yo veía lo que había que pintar a través de Bonnard y de Cézanne, y también de lo que escribía Rilke, era el mundo invisible y visible a la vez, el lugar donde lo real y el sueño llegan a tocarse y nos llevan muy lejos.”⁹¹ (Balthus)

“Tuve la suerte de ser educado en un ambiente muy culto y refinado. Mi padre, Erich Klossowski, era un aficionado ilustrado, un historiador del arte, un pintor y un crítico sagaz. Entre sus amigos había marchantes de arte famosos y descubridores ilustres como Wilhelm Uhde, que puso de moda a Rousseau el Aduanero y también a Picasso. Tengo un recuerdo muy nítido de un viaje que hice a los cinco años con mis padres a Provenza. En la conversación rondaba una palabra que retuve y ya no olvidaría nunca: Cézanne. Cézanne... la palabra se pronunciaba como un talismán, como una contraseña, como una fórmula mágica. Luego comprendí por qué, cuando tuve edad de descubrir su pintura, que de inmediato me pareció muy nueva y con esa capacidad de llegar al secreto de las cosas, lo mismo el de la manzana que el del paisaje.”⁹² (Balthus)

“De todos los pintores de la época guardo un recuerdo muy especial de Derain. Su estatura, sus energías, el poder creador del que era capaz me impresionaban. Le pinté en 1936, de pie, vestido con su gran bata de rayas.”⁹³ (Balthus)

⁹¹ Balthus, *Memorias*, Barcelona, ed. Debolsillo, 2003. pp.83

⁹² Balthus, *op.cit.*, p.90

⁹³ Balthus, *op.cit.*, p.78

Balthus tenía muy claro cuáles eran sus referencias pictóricas. Aconsejado por Bonnard, decidió seguir su “*propio camino apartado de todas las escuelas, y copiar a los maestros clásicos y a los primitivos italianos, en París y en Toscana...*”⁹⁴ De hecho, no había recibido ningún tipo de enseñanza académica. Se había dedicado desde la infancia a copiar en el Louvre a los grandes maestros que admiraba. Sus influencias son muy extensas. Desde los fresquistas italianos, de quienes incluso intentaba emular sus procesos técnicos, pasando por Masaccio y su venerado Piero della Francesca, hasta Poussin, a quien copió numerosas veces, Delacroix, su guía, “*su fiel mentor*”⁹⁵ como él decía, Courbet, a quien consideraba un pintor cercano a la concepción artística de los orientales, tan admirados también por Balthus, o Cézanne, uno de sus mayores referentes.

“Lo que procuro pintar no es la reproducción de la naturaleza, sino los signos de una comunidad universal, la identificación con un pensamiento, un sentido profundo, coherente y oscuramente misterioso. Los paisajes que pinté en Montecalvello se parecen mucho a los que reprodujeron los pintores de los Song; no intento japonizar ni chinizar la visión que tengo de ellos, se asemejan espontáneamente a los paisajes de Extremo Oriente. Porque unos y otros se juntan en la misma búsqueda de la unidad. Creo que hay muchos malentendidos sobre ciertos pintores franceses del siglo XIX, a los que se considera realistas. Por ejemplo, Courbet, al que tanto admiro, es un pintor que precisamente rechazó esa gran fractura con la pintura oriental propiciada por el Renacimiento. Courbet pinta como los chinos, lo mismo que mis queridos sieneses, y Brueghel también. Pero hay otras artes, como el arte indio, que me inspiró, y el arte medieval, que no están en la figuración. El pintor, el escultor, se identificaron con sus modelos, entraron en ellos, fueron a buscar sentido en ellos.”⁹⁶
(Balthus)

⁹⁴ Balthus, *op.cit.*, p.43

⁹⁵ A este respecto, dice Balthus: “A menudo la condesa hace de aprendiz, prepara mezclas muy sutiles que casi siempre me interesan, en su mayoría obtenidas a partir de las recetas de Delacroix, nuestro fiel mentor. Y el cuadro se desarrolla lentamente, día tras día, en la paz de Rossinière.” (Balthus, *op.cit.*, p.32)

⁹⁶ Balthus, *op.cit.*, p.70

Es significativo señalar que el conjunto de referencias de Balthus corresponde en su mayoría a lo que el llamaba el arte clásico. Esto se explica porque estaba convencido de que los grandes maestros no pertenecían al pasado sino que son parte también del arte presente, y su estudio era el camino para encontrar, como decía Cézanne, los secretos de la pintura que permanecían siempre vivos, y adquirir a partir de los mismos una originalidad cimentada en la verdad pictórica, la única verdad posible. Para ello, Balthus acudió a la copia como una de las bases fundamentales de su aprendizaje, desmitificando la creencia, como habían hecho Cézanne o Matisse, de que copiar puede ser contraproducente para el desarrollo de la personalidad creativa. Así lo demuestra la singularidad de su obra.

“La verdadera modernidad consiste en volver a inventar el pasado, en descubrir la originalidad a partir de ellos, de sus experiencias, de sus hallazgos. Nunca me he sentido tan libre como cuando era joven y copiaba a Poussin o a Piero della Francesca en el Louvre o en Arezzo. ¡Y cuánta modernidad encontraba en ellos! El pintor no es nada en la aventura de la pintura, no es más que una mano, una herramienta, o una pasarela que transmite, conduce, muchas veces no sabe adónde va pero actúa como transmisor del sueño, de lo que aún es desconocido, ilegible y secreto.”⁹⁷ (Balthus)

“Aprendí muy pronto ese oficio. Baladine, mi madre, solía decir que cuando era niño me dedicaba a copiar a los pintores, sobre todo a Poussin, con escrupulosidad y tenacidad, pues para mí esa era la mejor escuela. En una carta a Rilke cuenta que Maurice Denis era muy indulgente conmigo y muy atento; solo le falta, le decía, «material y pericia». Me dediqué muy pronto a este aprendizaje, a la escuela de la copia, para aprender lo mejor posible. Siempre me ha parecido indispensable esa modestia ante los grandes, captar algo de su pericia, de su generosidad, y así ir avanzando.”⁹⁸ (Balthus)

⁹⁷ Balthus, *op.cit.*, p.89

⁹⁸ Balthus, *op.cit.*, p.51

Los maestros consagrados no solo eran para Balthus un simple elemento referencial, sino que a través de ellos aprendía directamente aspectos concretos de sus procesos técnicos y cualidades plásticas. Para él era muy importante el procedimiento y lo táctil en la pintura, como se desprende de sus palabras sobre los frescos italianos. También realizaba estudios minuciosos de los escritos de artistas, como los de Delacroix, cuyas conclusiones técnicas había incorporado y mantenido presentes en su investigación pictórica durante toda su vida.

“Los maestros sieneses me han ayudado mucho. Recuerdo sus frescos de tacto mate, casi rugoso, de colores apagados, tenues, los verdes de los frescos de Pompeya, los ocre y rosas fuertes, colores del tiempo, para mí.

No hay nada como el *gesso* de los fresquistas italianos, a quienes descubrí en mis viajes de juventud. Yo le añado caseína para ligar los colores. Acordarse del trabajo artesanal de los antiguos, de las preparaciones rituales que son capaces de dar ese efecto de suspensión, de espera sorprendida, de tiempo por fin vencido.

El tiempo vencido: ¿acaso no es esta, quizá, la mejor definición del arte?”⁹⁹ (Balthus)

“Gracias al servicio militar volví a encontrarme con todo Delacroix, mi visión del gran pintor se renovó por completo. Su cuaderno de viaje es uno de mis libros de cabecera preferidos. Todavía hoy me resulta útil por la elección de los colores, por sus recetas, por su destreza, algo que para mí es tan importante y el mundo moderno olvida con facilidad...”¹⁰⁰ (Balthus)

Balthus, a pesar de su intensa mirada al pasado, era un pintor de su tiempo. Como se ha apuntado anteriormente, en su trayectoria artística fue influenciado, sobre todo en sus inicios, por los pintores próximos a su ambiente formativo y por el ambiente cultural familiar. Bonnard y Denis le habían dado las claves pictóricas para desarrollar su trabajo, comenzando sus primeras obras personales con rasgos plásticos cercanos al impresionismo y postimpresionismo;

⁹⁹ Balthus, *op.cit.*, pp.98-99

¹⁰⁰ Balthus, *op.cit.*, pp.54-55

pero también le transmitieron de forma decisiva la perseverancia, la paciencia y la constancia con las que había que abordar el arte. De Bonnard diría *“me ayudó mucho, velaba por mí, fue él quien me introdujo en los círculos del arte...”*.¹⁰¹

“Entonces prestaba mucha atención a todo lo que se decía, era receptivo a las experiencias de los demás, nunca desoía los consejos que me prodigaban Bonnard o Maurice Denis. Gracias a ellos aprendí que la pintura era un arte de la paciencia, una larga historia con el lienzo, un compromiso con él; a veces aquí, en la Rossinière, en mi estudio, me basta con meditar delante del cuadro sin terminar, pasar la mano, añadir una simple pincelada para que me sienta satisfecho del avance, del progreso del lienzo. Arte de la lentitud, en la que sin embargo la obra avanza. La prisa de los pintores contemporáneos es detestable porque rechaza la artesanía necesaria que la pintura demanda de quienes se dedican a ella. No se consigue nada sin ese lento movimiento del espíritu que es la humildad y la pobreza a las que debemos obligarnos.”¹⁰²
(Balthus)

Balthus, como la mayoría de los artistas, define su posición no solo desde el reconocimiento a la pintura y a los pintores que admira, sino también desde el análisis crítico de artistas y movimientos con los que no está de acuerdo, porque a su entender les falta alguno de los principios fundamentales de la pintura, o porque piensa que no tienen nada que ver con ella. Asimismo, Balthus, al desmarcarse de una serie de posibles referentes que en cierto modo podrían parecer lógicos, como ocurre con sus críticas a Rouault y Chagall, ayuda a dar una idea más precisa de los valores y objetivos artísticos que preocupan al pintor. Se vuelve a observar, por otro lado, que no existe la coincidencia total en la opinión de los artistas sobre el arte. Es una razón más que confirma las diferentes personalidades de los artistas y la determinación que tienen en el carácter de su obra. Muchas veces el desacuerdo entre pintores surge exclusivamente por un aspecto muy determinado. De una u otra forma, el pintor busca la totalidad en la obra, y a menudo la rechaza cuando un elemento concreto de ella no responde a esa totalidad. Balthus confiesa por ejemplo que

¹⁰¹ Balthus, *op.cit.*, p.51

¹⁰² Balthus, *op.cit.*, p.52

Rouault, además de no tener “inventiva”, no llega al “espacio interior” de la pintura. En términos similares habla de la obra de Chagall. No acepta tampoco la exageración decorativa de Gustave Moreau o la superficialidad y la premeditación del arte de los surrealistas, de los cuales se desvincula defendiendo solo a algunos de ellos, como a Miró por ejemplo, que no lo considera integrante natural de este círculo.

“...no me gusta Chagall. Era un gran tema de discusión con Malraux. Él apreciaba su pintura y no comprendía mis reticencias. A mí Chagall siempre me pareció anecdótico, veía algo falso en su pintura. Consideraba artificial su ingenuidad. Hay una ligereza excesiva que impide la entrada en lo que Rilke llamaba el «Crac», el país de las maravillas. La historia menuda aparece con demasiada frecuencia, y una gracia que excluye el misterio, abrupto, hosco, inesperado de las cosas y los seres.

También me decepcionó Rouault, su faceta «esto se hace así», aburrido, en definitiva, incapaz de inventar nada. Rouault no tiene inventiva, es incapaz de traspasar el mundo, de darle su relieve interior, de llegar a su espacio interior.

Siempre he puesto mis retratos en situación de entrar en el «Crac», como me pedía Rilke cuando yo apenas tenía quince años.”¹⁰³ (Balthus)

“...no me gustaba nada, por ejemplo, Gustave Moreau, con esa pintura apenas sin aliento, en la que todo es tan pomposo, tan decorativo que la pintura, me refiero a su secreto, a la verdad, queda excluida por definición. Tampoco los surrealistas, de los que me considero muy alejado pese a que alguno quiso asimilarme a su movimiento, comprendieron que la pintura no tenía nada que hacer en ese maremágnum, en esa almoneda de imágenes donde todo es tan ficticio, tan elaborado, y falta el contrapeso que provoca la pintura y te sitúa, de repente, en la verdadera vida, subterránea y secreta, y viva, muy viva. Por este motivo llegué a tener verdaderos conflictos con los surrealistas. Lo surreal no está tan lejos de lo real, no es más que un frágil paso (el vuelo

¹⁰³ Balthus, *op.cit.*, p.79

transparente y flojo de mi falena, por ejemplo, perseguida por la muchacha que quiere evitar que el insecto se quemara en la lámpara de petróleo), y lo que debe hacer la pintura es transcribir ese paso, ese balancín. Es algo muy difícil, puede llevar meses y hasta años de trabajo, de meditación, de escrúpulos y enmiendas hasta llegar a lo que por fin te parece adecuado. Por eso los juegos surrealistas erigidos en obras de arte, cadáveres exquisitos y escrituras automáticas, para mí no son arte, sino un ejercicio, un entretenimiento que no tiene nada que ver con la práctica de la pintura, pues ésta, más allá de la pericia que requiere, es una actitud metafísica, espiritual, una auténtica andadura de peregrino, un descubrimiento profundo, grave en el sentido cabal de la palabra. Con la pintura no valen esos juegos. Afortunadamente, algunos pintores que han sido relacionados con la pintura surrealista no pertenecen a ella, en mi opinión. Dalí, cuya obra inicial era tan esmerada y tan rica, no fue capaz de apartarse de ella, pero Miró sí, por ejemplo. La ligereza, el humor, el tomarse a broma la condición humana y su grandeza lúdica me gustan mucho. Miró inventó mucho, hay en él una inocencia, una juventud, una verdad del hombre a través de sus figuras y sus formas, pero en él no todo se reduce al «aro», como decía Picasso burlándose: su obra anterior de abstracción matemática estaba muy elaborada. Yo aprecio en él ese esfuerzo que me parece tan necesario en la pintura universal.”¹⁰⁴ (Balthus)

Para Balthus la pintura tiene un carácter de integración con el entorno profundamente intimista, y está radicalmente en contra de todo lo que él cree que rompe esa relación de seriedad entre el pintor y la obra. Posiblemente fue Rilke el que influyó de manera más determinante en este aspecto, así como en el desarrollo de su dimensión artística, en la profundidad con la que vivió y sintió el arte. En calidad de guía espiritual, el poeta fue decisivo en el establecimiento de los valores y argumentos artísticos más abstractos que iban a ser cruciales en la pintura de Balthus, y que iban a encamilarle hacia la búsqueda del equilibrio y de la verdad por encima de todo, lo que Rilke denominaba la entrada en el *Crac*.

¹⁰⁴ Balthus, *op.cit.*, pp.83-84

4.10. Bacon y el registro de la realidad a partir de sus iconos referenciales.

Cuando hice al Papa gritando, no lo hice del modo que quería. Yo estaba constantemente... obsesionado con Monet, y creo que ya estaba obsesionado con Monet en una época en la que nadie lo estaba, porque recuerdo que cuando yo decía cosas sobre él me decían: «Oh, eso son solo caramelitos», y no eran capaces de ver nada. Antes de eso, yo había comprado aquel bellissimo libro coloreado a mano de enfermedades de la boca, y, cuando hice al Papa chillando, no quería hacerlo como lo hice... yo quería hacer la boca con toda la belleza de su color y todos los detalles, como algo parecido a los crepúsculos y otras cosas de Monet, y no simplemente el Papa chillando. Si lo hiciese de nuevo, y quiera Dios que no sea así, lo haría como un Monet¹⁰⁵

Bacon

A Bacon le interesaba esencialmente la representación de las sensaciones. Perseguía poder registrar una imagen a través del instinto, de la irracionalidad y de la accidentalidad controlada. Bacon es un pintor en el que la figura es objetivo central de su obra. Su figuración combinada con un intenso carácter expresivo y transgresor, responde en su caso de forma ciertamente evidente a la mayoría de los extensos referentes artísticos que él nombra como influyentes en su pintura: primitivos italianos, renacentistas, Velázquez, Rembrandt, Géricault, los impresionistas, Van Gogh, Picasso, Lucian Freud, Auerbach..., siendo solo su fijación por Monet lo que, a primera vista, podría quizás suscitar cierta sorpresa.

[sobre Van Gogh]

“La manera en que él tenía de tratar la materia es totalmente diferente de la técnica de los impresionistas... el empleo de la pintura y de la materia tan espesa. Su forma era única. Es uno de los grandes genios de la pintura. Para mí, Van Gogh es siempre capital. Encontró una forma nueva de restituir la realidad, comprendida por las cosas más simples, y esta

¹⁰⁵ Bacon, F., *Entrevista con Francis Bacon (D. Sylvester)*, op. cit., p.70 / Cita datada en 1971-1973

forma no era realista, sino mucho más potente que el simple realismo. Era verdaderamente una manera de recrear la realidad.”¹⁰⁶ (Bacon)

“Entre los italianos, pienso en Cimabue. Vi su *Crucifixion* en Florencia, antes de que fuera destruida. Es una de las más maravillosas Crucifixiones que jamás haya visto... Pienso en Cimabue, pero, por supuesto, hay muchos otros pintores entre los primitivos.”¹⁰⁷ (Bacon)

“Me gustan mucho ciertas obras de Miguel Ángel, sobre todo sus dibujos, la grandeza de la forma en sus dibujos, la grandeza de las imágenes.”¹⁰⁸ (Bacon)

“Los autorretratos realizados al fin de su vida son extraordinarios. Había realizado otros antes, pero éstos son todavía más bellos. La forma en que siempre es Rembrandt el que se ve a partir de una imagen que cambia cada vez, es verdaderamente sorprendente y magnífica.”¹⁰⁹ (Bacon)

“En Géricault, es el sentimiento de movimiento de los seres y de las cosas lo que es impresionante. La representación del cuerpo humano, la de los caballos, todo es tomado con un movimiento increíble. Pero cuando hablo de movimiento, no hablo de la representación de la velocidad, no se trata en absoluto de eso.”¹¹⁰ (Bacon)

Cuando Bacon es preguntado por la poca preocupación que manifiesta por las obras de la pintura contemporánea, resalta que el pintor que verdaderamente le interesa del siglo XX es Picasso. Bacon confiesa que él es su gran influencia, por el que durante su juventud estuvo ensimismado, pese a que, por otro lado, no le atrajeran todas sus obras como las de su fase cubista o sus últimas realizaciones, aunque éstas estuvieran consideradas entre las más bellas. Lo que le seduce son los picassos de finales de los años veinte y principios de

¹⁰⁶ Trad. a., Bacon, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, ed. Gallimard, 1996, p.41 / Cita datada en 1991-92

¹⁰⁷ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., pp.35-36 / Cita datada en 1991-92

¹⁰⁸ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p.36 / Cita datada en 1991-92

¹⁰⁹ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., pp.37-38 / Cita datada en 1991-92

¹¹⁰ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p.40 / Cita datada en 1991-92

los treinta. Haciendo referencia a la veracidad de los cuadros de Dinard, le sorprende cómo logra que el espectador tenga la sensación de estar allí, en la misma playa. Como se mostraba en una de las citas del apartado anterior, el propio Picasso decía sobre estos paisajes que él no había pretendido copiar la luz, sino que había sido bañado por ella. Tanto de él, como de Velázquez y de Monet, valora especialmente la sutileza con la que narran la realidad sin caer en el lenguaje ilustrativo o efectista, el realismo con el que evocan la sensación de verosimilitud a través de la propia escena logrando que el espectador se sienta integrado en ella.

En el caso de Velázquez le asombra también el gran dominio que tiene para moverse al límite de la figuración, como él dice, *de lo que llamamos ilustración*, y sin embargo dejar en la obra la sensación de realidad, *el verdadero realismo* que también reconoce en las obras de Picasso en Dinard. Ambos artistas le sorprenden en su maestría para representar el ambiente con tanta credibilidad.

“- [Peppiat:] *¿No hay gran cosa que os interese en el arte contemporáneo, no?*

- [Bacon:] No, efectivamente. Veía en Frank Auerbach un pintor extremadamente notable. Y me gustan enormemente las nuevas obras de Lucien Freud. Siempre he admirado también los retratos de sus inicios, como mi cabeza, que pintó en 1952 y se encuentra en la Tate, y no lo digo por que se trate de mí. Pero para encontrar algo de este siglo que verdaderamente me interese, tengo que remontarme a Picasso. No me gustan sus últimas pinturas, incluso aunque ahora se diga que están entre las más bellas que jamás haya hecho. El periodo que más me interesa es el comprendido entre finales de los años veinte y el principio de los treinta - ya sabe, las escenas de playa en Dinard donde se ven esas figuras tan extrañas cerrando la puerta de las casetas. Éste es para mí el verdadero realismo, pues evoca la sensación total de lo que es estar en la playa. Estos cuadros son una fuente inagotable de sensaciones, más allá incluso de sus extraordinarias invenciones formales. Son como las

corridas de toros. Una vez que las has visto, quedan grabadas en tu espíritu.”¹¹¹ (Bacon/Peppiatt)

– [David Sylvester:]: ¿Y es ese tipo de atmósfera implícita en una situación única y posiblemente trágica lo que más te interesa?

– [Francis Bacon:]: No. Creo, sobre todo a medida que me hago viejo que quiero algo mucho más concreto que eso. Quiero registrar una imagen. Con el registro de la imagen, claro está, llega una atmósfera, porque uno no puede hacer una imagen sin que ésta cree una atmósfera.

– DS: ¿El registro de una imagen que has visto en la vida?

– FB: Sí. De una persona, o una cosa. Pero en mi caso casi siempre es una persona.

– DS: ¿Una persona concreta?

– FB: Sí.

– DS: ¿Pero esto no sucedía tanto en el pasado?

– FB: Menos en el pasado, pero ahora se hace cada vez más insistente, solo porque creo que, al estar anclado de este modo, existe la posibilidad de una extraordinaria reelaboración irracional de esta imagen positiva que anhelas hacer. Y la obsesión es: ¿Cómo puedo hacer esto del modo más irracional? Así no solo rehaces el aspecto de la imagen, sino que rehaces todas las áreas de sentimiento que puedes captar. Quieres destapar el mayor número posible de niveles de sentimiento, lo cual no puede lograrse... Es falso que no pueda lograrse en pura ilustración, en términos puramente figurativos, porque no hay duda de que se ha hecho. Lo ha hecho Velázquez. Esto es, desde luego, lo que tanto diferencia a Velázquez de Rembrandt, porque, curiosamente, si observas los grandes autorretratos últimos de Rembrandt, te das cuenta de que todo el contorno de la cara cambia una y otra vez. Es una cara totalmente distinta aunque tiene lo que se llama un aire de Rembrandt, y por esta diferencia te introduce en diferentes áreas de sentimiento. Pero con Velázquez es algo más controlado, y, por supuesto, a mi juicio, más milagroso. Porque uno quiere hacer eso de caminar justo al borde del precipicio, y en

¹¹¹ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Francis Bacon 1963-1989 (Michael Peppiatt)*, Paris, ed. L'Échoppe, 1998, pp.23-24 / Cita datada en 1987

Velázquez es algo realmente asombroso, muy asombroso, el que haya sido capaz de mantenerse tan cerca de lo que llamamos ilustración y revelar tan profundamente, al mismo tiempo, las cosas más grandes o más profundas que pueda sentir el hombre. Eso es lo que le convierte en un pintor tan sobrecogedoramente misterioso. Porque uno cree en realidad que Velázquez retrató la corte de aquella época, y, cuando uno observa sus cuadros, posiblemente está contemplando algo muy próximo, muchísimo, a como las cosas parecían. Por supuesto, todo se ha distorsionado y se ha alterado mucho desde entonces, pero yo creo que volveremos, de un modo mucho más arbitrario, a hacer algo muy parecido a eso: ser tan específicos como era Velázquez al registrar una imagen. Aunque, claro, han sucedido tantas cosas desde Velázquez, que la situación resulta mucho más comprometida y mucho más difícil, por numerosas razones. Y una de ellas, desde luego, que en realidad nunca se ha superado, porque la fotografía alteró totalmente todo lo relativo a la pintura figurativa.”¹¹² (Bacon/Sylvester)

Los comentarios de Bacon sobre otros artistas suelen ir acompañados tanto de aspectos positivos como negativos, haciendo a menudo sutiles matizaciones sobre su obra. Como dice el propio Bacon, *“como no tengo en absoluto un espíritu ordenado, es también a través de una especie de rechazo continuo, que llego a crear. Los dos son verdaderos: el eco y el rechazo. Es todo lo que no me gusta y todo lo que me influencia lo que contribuye a lo que hago”*¹¹³. Estos aspectos positivos y negativos se reflejan especialmente en sus críticas sobre Poussin, Ingres, Turner, Constable, Degas, Cézanne, Seurat, Balthus, Giacometti, Warhol o el mismo Picasso, de quien, por ejemplo, no deja de ser revelador que no le gustara el Guernica, ni lo que hizo a partir de *Las Meninas* de Velázquez. Bacon también se desmarca rotundamente de ciertos artistas consagrados, entre ellos los renacentistas alemanes, Rubens, Vermeer, Klee..., algunos en ocasiones relacionados con él, como El Bosco o los pintores surrealistas. Igualmente rechaza la abstracción pura, argumentando, como

¹¹² Bacon, F., *Entrevista con Francis Bacon (D. Sylvester)*, Barcelona, ed. Random House Mondadori, 2003, pp.35-37 / Cita datada en 1962

¹¹³ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p. 115

también hacía Picasso, que “*siempre existirá el mismo problema para el artista: expresar un tema que siempre es el mismo y no se puede cambiar, encontrando formas cada vez nuevas*”.¹¹⁴

“En cuanto a Poussin, reconozco sus grandes cualidades, en particular su extraordinario sentido de la composición, pero todo en él es de una precisión un poco demasiado matemática, lo que, confieso, no quiere decir mucho para mí en lo que respecta a la pintura.”¹¹⁵ (Bacon)

[sobre Ingres]

“Me gustan mucho ciertos retratos de Ingres, y también *El baño Turco*, pero no aprecio en absoluto sus cuadros históricos. Quizás no he visto lo suficiente, pero los que he visto nunca me han emocionado.”¹¹⁶ (Bacon)

[sobre Turner]

“Pienso que es un pintor excelente, pero, en términos generales, a mí no me gusta el paisaje. Es un género que no me interesa mucho. No lo veo casi nunca. Aquí o allá, algunos bocetos de Constable... Inglaterra no era entonces un país de pintores, era más bien un país de poetas y escritores, y creo además que hoy es todavía así.”¹¹⁷ (Bacon)

[sobre Degas]

“De Degas, me gustan sobre todo los pasteles. Son extraordinarios. Sobre todo las escenas de interior, las mujeres en su toilette, los desnudos, más bien que las bailarinas. Pero en general, los cuerpos de mujeres que ha hecho son extraordinarios. Es realmente el único pintor que ha sabido manejar los pasteles de esta manera, con esas líneas entre los colores.”¹¹⁸ (Bacon)

“En cuanto a Cézanne, me gustan solo ciertas obras. Tengo que elegir las muy prudentemente. No sé, en el fondo, qué lugar ocupa realmente en la

¹¹⁴ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., pp. 63–64

¹¹⁵ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p.38 / Cita datada en 1991–92

¹¹⁶ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p.40 / Cita datada en 1991–92

¹¹⁷ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p.39 / Cita datada en 1991–92

¹¹⁸ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p.43 / Cita datada en 1991–92

historia de la pintura. Percibo que ha tenido una importancia, pero es verdad que no soy un fanático, como lo son mucha gente. Creo que no me gustan nada más que las obras de su última época. Las encuentro mucho más interesantes que las de períodos anteriores. Es en esta época donde no hay ya casi nada sobre la tela, donde los objetos casi han desaparecido totalmente y prácticamente no están allí; se tiene la sensación de que simplemente se han anotado por un momento y van a desaparecer. Ésta época de Cézanne me gusta mucho, otras no.”¹¹⁹ (Bacon)

“Admiro mucho a Seurat. Tenemos aquí, en Londres, quizás uno de sus mejores cuadros, *Une baignade à Asnières*, que para mí es una obra magnífica... pero yo prefiero, por encima de todo, sus bocetos. Pienso, sin embargo, que sus últimas obras han sido menos interesantes, porque ha intentado explicar demasiado las cosas y aplicar sus teorías; creo que sus ideas sobre el color, sobre la composición o sobre otras cuestiones, sus ideas en general, han bloqueado su creación; me parece que sus explicaciones sobre cómo hacer una pintura han matado su instinto al final de su vida. Pero es verdad que murió muy joven, y no se puede saber lo que habría hecho después, si hubiera vivido.”¹²⁰ (Bacon)

“Hay cosas en Balthus que admiro, pero pienso por supuesto que estamos muy alejados el uno del otro. Me gustan sus paisajes. Hay en particular dos o tres que me gustan mucho. Pero lo que más me gusta de él, es la pintura que hizo hace mucho tiempo, cuando estaba en París, antes de la guerra; una tela de la que existen dos versiones, *La Rue*, creo. Me parece recordar que en una de las dos versiones la calle está más poblada que en la otra y que la factura de ambas es diferente: todo es más preciso, más neto, en la segunda. Me gustan las dos.”¹²¹ (Bacon)

¹¹⁹Trad. a., Bacon,F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., pp.41-42 / Cita datada en 1991-92

¹²⁰Trad. a., Bacon,F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., pp.42-44 / Cita datada en 1991-92

¹²¹Trad. a., Bacon,F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., pp.51-52 / Cita datada en 1991-92

[sobre Giacometti]

“Me encontré con él cuando vino a Londres a cuenta de una exposición de su obra en la Tate Gallery... Se alojó en un hotel no muy lejos de aquí y me acuerdo que pasamos una noche entera hablando juntos. [...] Siempre me han gustado los retratos de Giacometti, sobre todo los que ha realizado con lápiz o con carbón. Sé que dijo un día que la gran aventura para él era ver surgir algo desconocido, cada día, en el mismo rostro. Es un propósito que encuentro muy acertado, y siempre he pensado que sus retratos eran muy interesantes. De todo lo que ha hecho son sus dibujos, mucho más que su escultura, lo que prefiero. La gente le conoce sobre todo por sus esculturas; ¡se han reproducido tanto por el mundo! Es gracias a ella que Giacometti es hoy tan conocido. Durante bastante tiempo, creo, sus dibujos han permanecido desconocidos. Ellos son sin embargo, en mi opinión lo más intenso que ha hecho. Por supuesto, aprecio algunas de sus esculturas, pero, en todo caso, en absoluto las del periodo surrealista, ni las obras famosas, como *La nariz* o *La mano* que no han tenido un buen resultado, según pienso.”¹²² (Bacon)

“Hay ahora una exposición de Pop Art en la Royal Academy. Yo fui diciéndome: ‘posiblemente haya algo que pueda ayudarme, esto me va a aportar algo, o quizás producir un choque en mí’. Pero cuando se ven todos estos cuadros reunidos, no se ve nada. Encuentro que no hay nada allí dentro, está vacío. Por supuesto está Warhol, y él es el mejor, el es incluso el mejor en relación a todos los otros, pero todos los otros son verdaderamente malos. [...] No puedo negar que Warhol ha tenido una cierta importancia, incluso si para mí no es importante. Él ocupa, de todas maneras, un lugar en la historia de la pintura contemporánea, incluso si no se dio cuenta de lo mejor que había hecho, incluso si no comprendió donde era el mejor. [...] En Warhol había cosas interesantes, por ejemplo *La Caja eléctrica* o sus series de variaciones de colores sobre un mismo tema. Los *Accidentes de coches* tampoco estaban mal, pero estaban menos bien, porque finalmente pasaban a ser realismo. En general, Warhol tenía buenos temas, sabía elegirlos bien, pero su

¹²²Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., pp.53-54 / Cita datada en 1991-92

problema, en el fondo, es que el hacía realismo, simple realismo, y, en definitiva, esto no desembocó en algo muy interesante. [...] Incluso si él ha sido el más inteligente de los artistas pop, la inteligencia nunca ha hecho el arte, nunca ha hecho la pintura... desgraciadamente.”¹²³ (Bacon)

“En una cierta época de mi vida he sido influenciado por Picasso. En realidad, “influencia” no es probablemente la palabra exacta, además, creo que Picasso no la habría empleado. Digamos quizás que Picaso me ha ayudado a ver... Non, a ver, no es ni siquiera eso... Sea lo que sea, yo lo admiraba enormemente. Para mí era el genio del siglo. Todo lo que veía de él en ese tiempo tenía una repercusión enorme en mí. Aquello me cambió mucho. Fue... viendo una exposición de él donde Rosenberg, en París, como decidí comenzar a aventurarme con la pintura. Ciertas cosas que hice entonces estuvieron muy influenciadas por él. Después, no lo sé. Creo que he sido influenciado por todo lo que veía. Pero justamente, Picasso también era influenciado por todo. Era como una esponja que absorbía todo. Y es en esto en lo que pienso cuando hablo de influencia...[...] Creo que Picasso era, naturalmente, un grandísimo dibujante, y es sobre todo la capacidad que tenía siempre de hacer algo nuevo lo que era extraordinario. Hay muchas cosas de él no me gustan... Por ejemplo, lo que ha hecho a partir de *Las Meninas* de Velázquez, no me gustan nada. [...] Es verdad que hay a menudo un lado caricaturesco en el gran arte, pero para mí, los últimos Picasso son en general demasiado caricaturescos. Tampoco me gustan la mayoría de las telas de la época cubista, que encuentro demasiado decorativas; no me dicen nada en absoluto. Son todavía variaciones, una mezcla a partir del trabajo de Cézanne y de los descubrimientos del arte negro. Es un periodo que no me aporta nada. [...] No me gusta tampoco el *Guernica*. La gente se ha vuelto loca con este cuadro. Por supuesto, la importancia de esta obra como evento histórico es considerable, pero no creo que ella forme parte de las mejores cosas de Picasso. En fin, no lo sé, en todo caso, no me emociona. Para mí, las mejores cosas que ha hecho se sitúan entre 1926

¹²³Trad. a., Bacon,F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., pp.44-47 / Cita datada en 1991-92

y 1932. Es la época en la que pintó sus personajes en las playas. En Juan-les-Pins, pero también en otra parte, en el Nord de la France. En estas telas inventó imágenes muy interesantes.”¹²⁴ (Bacon)

“Por ejemplo Rubens, es innegablemente un gran pintor. Su técnica es magnífica, yo comprendo perfectamente su importancia en la historia de la pintura, pero es alguien que no me provoca ninguna emoción. Sin embargo, cuando veo uno de sus cuadros, no estoy en un país extranjero. No me emociono, pero puedo comprenderlo.”¹²⁵ (Bacon)

“A todo el mundo le gusta Vermeer, excepto a mí. No representa nada para mí. No tiene ninguna significación. Vi en París hace, creo, una veintena de años, la exposición que había tenido lugar en el Jeu de Paume, donde la gente deliraba. Fue una exposición que me dejó completamente frío.”¹²⁶ (Bacon)

“Sé que mucha gente realmente competente en pintura le gusta enormemente Paul Klee, pero a mí no me dice absolutamente nada. No le encuentro nada atrayente. Encuentro que no hay volumen en sus obras, estoy incluso tentado a decir que no hay nada. Pero estoy dispuesto a admitir que soy yo quien no sabe apreciar sus cualidades, visto el gran número de personas a las que apasiona. Dicho esto, quizás no me gusta Klee porque no he visto bastantes obras de él, y he visto más reproducciones que originales.”¹²⁷ (Bacon)

“¡Todo el mundo parece creer que a mí debería gustarme El Bosco! No se si mis cuadros hacen pensar en los suyos, pero puedo afirmar que su trabajo no me dice nada en absoluto.”¹²⁸ (Bacon)

¹²⁴Trad.a., Bacon,F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op.cit., pp.30-34 / Cita datada en 1991-992

¹²⁵Trad.a., Bacon,F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., pp.74-75 / Cita datada en 1991-92

¹²⁶ Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p.38 / Cita datada en 1991-1992

¹²⁷Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p.84 / Cita datada en 1991-1992

¹²⁸Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, op. cit., p.37 / Cita datada en 1991-1992

“No. Nunca me ha gustado la pintura surrealista, Dalí, Ernst, ellos no me interesan. Pienso además que en este movimiento son los escritores quienes han sido los mejores. Todos los textos, manifiestos y revistas que han escrito, concebido y publicado, y la gran actividad de lectura y de escritura que ha habido con Breton y alrededor de él, constituyen, en mi opinión, el aspecto más interesante del surrealismo.”¹²⁹ (Bacon)

¹²⁹Trad. a., Bacon, F., *Entretiens avec Michel Archimbaud, op. cit.*, p.116 / Cita datada en 1991-1992

4.11. Rothko. Las valoraciones sobre las manifestaciones artísticas como acercamiento a la definición de la obra personal.

Cuando los artistas explican su devoción por los trabajos y los valores de otros artistas, puede deducirse que están expresando también algo de lo que buscan en su propia obra. Sin embargo, no siempre aquello con lo que uno se siente cautivado coincide, al menos de forma evidente, con lo que se persigue. Y puede ocurrir que el pintor admire en otra pintura precisamente aquello que no es característico en la suya, siendo quizás esta razón la causa de su fascinación. En todo caso, las palabras de un artista con respecto a otros, sea por admiración o por rechazo, son un indicador que el pintor puede utilizar para definir el lugar en el que está ubicado su espacio artístico. Así lo hace en este caso Mark Rothko.

“Lucho contra el arte surrealista y abstracto como se lucharía contra un padre y una madre, reconociendo la inevitabilidad y la función de mis raíces e insistiendo en mis desacuerdos. Soy a la vez ambos y alguien totalmente independiente y distinto de ellos.”¹³⁰ (Rothko)

De este modo, a través de las críticas positivas y negativas que ejerce sobre otros artistas o movimientos artísticos, el pintor puede acercarse a ofrecer su idea del arte y de su obra. En el reconocimiento que por ejemplo Rothko dedica a Milton Avery tras su fallecimiento (semejante al que manifestaba Rouault sobre Gustave Moreau) quedan reflejadas características comunes a ambos pintores. La exaltación que Rothko hace de las cualidades de Milton Avery ayudan a comprender tanto los principios de este pintor, que también son esenciales para él, como los valores de la pintura que son fundamentales para su propio trabajo. La exaltación de la poesía, de la belleza pura, de la luz, del color y de la forma que se desarrollaron en la obra y la vida intimista de Milton Avery fueron referentes para los jóvenes pintores de la generación de Rothko.

¹³⁰ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, ed. Paidós, 2007, p.81 / Cita datada en 1945

“Homenaje a Milton Avery

Me gustaría pronunciar unas palabras sobre la grandeza de Milton Avery.

La impresión de grandeza, la sensación de hallarse ante un gran acontecimiento, era inmediata cuando uno se encontraba frente a frente con su obra. Así lo pensábamos muchos de los miembros de las generaciones más jóvenes que nos esforzábamos en encontrar un anclaje. Tal impresión no se tambaleó nunca y se vio reforzada con el paso de las décadas y el paso de las modas.

No es fácil expresar lo importante que fue para nosotros en esos años que nos recibiera en aquellos memorables estudios de Broadway, de la calle 72 y de Columbus Avenue. Allí éramos tanto el tema de sus cuadros como un público que le idolatraba. Las paredes estaban cubiertas de un infinito y cambiante paisaje de poesía y luz.

Las enseñanzas, el ejemplo, la cercanía que encarnaba este hombre maravilloso, son hechos esenciales que nunca olvidaré.

Avery es ante todo un gran poeta. Su poesía es una poesía de puro amor, de pura belleza. Gracias a él ha podido sobrevivir este tipo de poesía en nuestros tiempos.

Esto era particularmente valiente en una generación que sintió que sólo podía hacerse oír mediante el clamor, la fuerza y la demostración de poder. Sin embargo, el poder interior de Avery revelaba que la dulzura y el silencio pueden ser incluso más audibles e incisivos.

Nada de lo que hacía Avery era un mero intento. Poseía la naturalidad, la exactitud y la capacidad de crear algo acabado, propios de alguien dotado de poderes mágicos, de alguien nacido para ser un signo para el resto.

Algunos otros de nuestra generación han celebrado el mundo que les rodea, pero ninguno lo ha hecho con aquella inevitabilidad con la que su poesía penetraba cada poro del lienzo y hasta el último toque de pincel. Avery era un gran poeta-inventor que descubrió nuevas sonoridades nunca oídas hasta entonces. Hemos aprendido mucho de ellas y seguiremos haciéndolo durante mucho tiempo.

¿Cuál era el repertorio de Avery? Su salón, Central Park, su mujer Sally, su hija March, las playas y las montañas en que veraneaba; las vacas, las cabezas de pescado, el vuelo de los pájaros; sus amigos y cualquiera que pasara por su estudio: un repertorio doméstico y antiheroico. Pero a partir de ello creaba lienzos grandiosos que, trascendiendo las connotaciones anecdóticas y transitorias de sus temas, alcanzaban un intenso lirismo y, a menudo, la permanencia y monumentalidad de Egipto.

Lloro la pérdida de este gran hombre pero me regocijo de su legado.”¹³¹ (Rothko)

El trabajo de un artista está determinado en relación a lo que quiere y lo que no quiere, tanto en sus deliberaciones como en sus convicciones. En este sentido, las críticas negativas que Rothko manifiesta sobre otros descartan conexiones y concepciones supuestamente lógicas y añaden otras nuevas, a menudo sorprendentes. Así, a Rothko no le convence Kandinsky, y define a Ben Shahn, pintor del realismo social estadounidense de los años treinta, como propagandista barato. Tampoco está de acuerdo con la filosofía de Mondrian, al cual llega a tildar de calvinista obsceno...

“Se veía a sí mismo [Rothko] como miembro de un grupo que incluía a Motherwell, Klein, Still y De Kooning, a los que respetaba mucho. Kandinsky y Ben Shahn no le inspiraban sino desprecio, considerando a este último «un propagandista barato».”¹³²

(John Fisher sobre Rothko)

“Le pregunté por los parecidos superficiales entre sus obras y las de Mondrian. No era consciente de ellas, dijo. ¿Simplemente porque los dos utilizaban rectángulos?

«Nunca he sentido ningún interés por Mondrian.» Más tarde me dijo cómo, de broma, él había contado en una conferencia que PM era un

¹³¹ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, ed. Paidós, 2007, p.210-211 / Cita datada en 1965

¹³² Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, *op.cit.*, p.194 / Cita datada en 1959. * Nota para todos los textos de Rothko fechados en 1959: Aunque el texto de Fischer de donde se extrae este fragmento (*La butaca: Mark Rothko, retrato del artista enfadado*) es publicado en 1970, éste corresponde a las notas tomadas por el escritor en un encuentro con Rothko en 1959

pintor obscuro. Un calvinista que ha pasado su vida cuidando el lienzo.”¹³³ (William Seitz sobre Rothko)

“En general, Bob [Robert Motherwell] me parece un tipo gracioso e interesante y Bazotes es una persona estupenda e intensa. Pollock es todo engreimiento y autobombo y Harold Rosenberg tiene uno de los mejores cerebros que puedas encontrar, lleno de ingenio, humanidad e inteligencia suficiente para expresar cualquier cosa de manera impecable. Sin embargo, dudo que nos resulte demasiado útil. Paalen ha estado por aquí, también Strop, etc. Su material, ¡realmente insignificante! Así están las cosas.”¹³⁴ (Rothko)

Al igual que ocurre con las críticas negativas, existen referencias positivas de Rothko que en un principio pueden no ser esperadas y que también acercan un poco más al espectador al sentido de su pintura y hacen comprender mejor el carácter y la singular personalidad del artista. Así, Rothko confiesa que en su pintura hay un profundo y renovado trasfondo mitológico en el que se apoya para intentar reflejar el drama trágico de la vida. *Ni soy el primero –dice Rothko– ni seré el último pintor actual que continúe revelando aspectos nuevos de estos mitos intemporales.* Por otro lado, cuando visita la Casa de los Misterios en Pompeya siente una gran identificación con el ambiente y el tratamiento del color de sus murales. De hecho, Rothko hubiera deseado poder pintar grandes murales, con la particularidad de que no tuvieran un uso mercantil. No soportaba que su obra tuviera que ser un producto o *materia para el ejercicio estético de los críticos.* Añoraba a los artistas del pasado porque su obra estaba realizada en función de un sentimiento religioso o místico y no con un sentido puramente decorativo, tal como entendía que trabajaban muchos artistas en la contemporaneidad. Asimismo, se apoya en los maestros del pasado para defender su idea de abstracción pictórica. Rothko estaba seguro de que los grandes artistas de todas las épocas habían ido más allá de las apariencias de los objetos para expresar su realidad más profunda a través de la plástica de la pintura, del tema y de los rasgos característicos que siempre permanecen en el pintor, lo que él define como el estilo.

¹³³ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, op.cit., p.124 / Cita datada en 1952

¹³⁴ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, op.cit., p.92 / Cita datada en 1946

[sobre Leonardo y Durero]

“...a pesar de su fe en las apariencias como realidad, estos artistas hicieron sus propias transformaciones, o digamos sus propias distorsiones –ya que en realidad eran distorsiones– para alcanzar la perfección. Cézanne, en nuestra época, obviamente se ha enfrentado al mismo problema. Al querer reafirmar la realidad de las apariencias, ha tenido que distorsionar sus particularidades para poder hacerlo. Por eso pinta la manzanidad de una manzana y no una manzana en particular, y la distorsión es el corolario necesario de esa preocupación por las apariencias.”¹³⁵ (Rothko)

“...Vasari, al igual que Miguel Ángel, y al igual que los grandes artistas de todos los tiempos, comprendió que el arte se crea para producir un equivalente plástico de la verdad suprema y no para producir o reproducir las características específicas de cualquier objeto en particular. Tales obras, en su insistencia en cualquier particularización dada, simplemente disminuyen la vista de lo sublime.”¹³⁶ (Rothko)

“Tras visitar Pompeya me dijo haber sentido una «profunda afinidad» entre su obra y los murales de la Casa de los Misterios, «las mismas sensaciones, las mismas amplias extensiones de color sombrío».”¹³⁷ (John Fisher sobre Rothko)

“Nuestro arte emana, de un modo aparentemente inevitable, de los fetiches africanos, de las visiones clásicas del mar Egeo y de la meseta mesopotámica, de los fetiches de un tiempo pasado que nuestra razón rechaza hoy en día por ser supercherías insostenibles. Por lo tanto, ni soy el primero ni seré el último pintor actual que continúe revelando aspectos nuevos de estos mitos intemporales.”¹³⁸ (Rothko)

¹³⁵ Rothko, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte*, op.cit., p.111 / Cita datada en 1940-1941?

¹³⁶ Rothko, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte*, op.cit., pp.119-120 / Cita datada en 1940-1941?

¹³⁷ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, op.cit., p.196 / Cita datada en 1959

¹³⁸ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, op.cit., p.64 / Cita datada en 1943

[sobre él y Gottlieb]

“Aquellos que piensan que el mundo actual es más amable y sofisticado que las pasiones primitivas y depredadoras de las que emanan estos mitos, o no son conscientes de la realidad o no la quieren ver en el arte. Los mitos no nos enganchan por su aroma romántico ni por sus reminiscencias de la belleza de una época pasada, ni tampoco por las posibilidades que dan a la fantasía, sino porque nos cuentan algo real y existente dentro de nosotros, lo mismo que les ocurrió a aquellos que se toparon con los símbolos por primera vez y les dieron vida.”¹³⁹
(Rothko)

“El pintor actual se ha convertido en alguien cuyo trabajo consiste en gran medida en proporcionar, de manera progresiva, materia para el ejercicio estético de los críticos. Este poner el carro delante del caballo puede parecer inquietante, pero no hay duda de que tiene toda la legitimidad en una época en que otras artes satisfacen las necesidades que antes solía cubrir la pintura, dejándole exclusivamente sus funciones más esotéricas. En esta situación es natural que el crítico se sienta tentado de valorar más al pintor que diga menos, ya que ese será el que deje mayor espacio al artificio estético.”¹⁴⁰ (Rothko)

¹³⁹ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, op. cit., pp.74-75 / Cita datada en 1943

¹⁴⁰ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, op.cit., p.198 / Cita datada en 1959

4.12. Helen Frankenthaler. La importancia del entorno artístico y de la traducción personal de las referencias pictóricas.

En la cuestión de las referencias artísticas, además de la admiración o rechazo a ciertos artistas, las relaciones discípulo–maestro o el entorno familiar, también es importante la trascendencia que puede alcanzar el ambiente de trabajo y el entorno social y cultural. En este contexto las referencias no actúan en una sola dirección, se produce una interacción, un intercambio de influencias entre unos artistas y otros.

Ya en el siglo XIX habían empezado a crearse asiduamente concentraciones o grupos artísticos relevantes, como la Escuela de Barbizon, los Macchiaioli, los Prerrafaelitas, los impresionistas o los Nabis, pero es en el siglo XX cuando empiezan a proliferar de manera sistemática este tipo de formaciones. Una de las históricas, que surge a mediados del siglo XX, es la Escuela de Nueva York, de cuya segunda formación, llamada la *segunda* Escuela de Nueva York, pero estrechamente ligada con la primera, fue Helen Frankenthaler uno de sus máximos exponentes.

En las declaraciones de Frankenthaler se confirma que el contacto con otros contemporáneos, más jóvenes o más mayores, produce en ambos casos una competencia en términos artísticos que impulsa de un modo u otro la evolución de cada trayectoria individual. Como recuerda Frankenthaler de su periodo rodeado de artistas de la Escuela de Nueva York, *“todos íbamos a los estudios de los demás, exponiéndonos a influencias y sintiéndonos desafiados por el trabajo de los otros, y, en cierto modo, deseando poder tomarnos la revancha.”*¹⁴¹

“Si eres la única persona del edificio que haces algo —y no hay nadie en la vecindad o en el barrio que pueda competir contigo, en el buen sentido, que te empuje a mejorar tu trabajo— estás en una situación de aislamiento en la que a menudo te estancas. De cualquier forma, el arte

¹⁴¹ Frankenthaler, H., *Después de Montañas y Mar: Frankenthaler 1956–1959*, Bilbao, ed. Guggenheim Bilbao Museoa, 1998, p.33 / Cita datada en 1997

es algo tan solitario, tan frágil e impredecible, y tantas veces infructuoso. Por eso es muy importante que “ahí fuera” haya otros artistas respetables.”¹⁴² (Frankenthaler)

“En la época en que hice *Montañas y mar (Mountains and Sea)*, en 1952, me había alejado ya del estricto lenguaje del cubismo y había asimilado la influencia de Pollock, Gorky y De Kooning. En los años 50 contemplé toda una amplia gama de arte. Visitaba museos y galerías, iba a los estudios de otros artistas y viajaba todo lo posible. Y pintaba, pintaba y pintaba.

La obra de Gorky fue muy importante para mí. En 1951 vi, en la exposición que hizo en el Whitney de la calle 80 y que tanto me impresionó, *Agonía (Agony, 1947)* y *El hígado es la cresta del gallo (The Liver is the Cockscorb, 1944)*. Al haberme interesado tanto Kandinsky, el salto que representaba Gorky era totalmente lógico. También vi en esa época mucho de lo que Pollock había hecho en la década de 1940 y también sus últimas pinturas de esmalte reticulado. Los artistas de la Escuela de Nueva York procedían de influencias distintas y desarrollaron sus propios estilos.

El cambio de formato en mi obra se debió, en parte, no sólo a Pollock sino también a lo que vi en la galería Betty Parsons: las obras de gran formato de Still, Rothko y Newman. En esa época conocía ya personalmente a esos artistas y les hacía visitas en sus casas o en sus estudios. Formaban también parte del grupo Gottlieb, Stamos, Reinhardt y Baziotes.”¹⁴³ (Frankenthaler)

En las palabras y en las obras de Frankenthaler quedan patentes tanto las intensas influencias –por ella misma manifestadas– que ha recibido durante su formación y su convivencia en un entorno artístico difícilmente irreplicable, como la importancia también determinante de la comprensión, asimilación y traducción de estas influencias, con su consecuente adaptación a su propia

¹⁴² Frankenthaler, H., *op. cit.*, p.33 / Cita datada en 1997

¹⁴³ Frankenthaler, H., *op. cit.*, p.34 / Cita datada en 1997

forma de ver la pintura. Todo ello conforma una trayectoria inconfundiblemente personal. Y hasta tal punto se trata de una cuestión personal que, pese a todo, ella misma llega a decir que *estéticamente, estaba totalmente sola*.

“Mi preocupación era siempre la misma: ¿hacia dónde ir a partir de ahí? Cuando estudiaba a los clásicos, a los cubistas, a Manet, Monet, Miró, Gorky o a Pollock, siempre me preguntaba cómo harían sus cuadros y quería comprenderlos y continuar a partir de ahí. A veces utilizaba sus obras para producir mi propia respuesta abstracta.”¹⁴⁴ (Frankenthaler)

“Durante 1950 y 1951, conocí en persona a todos los artistas de la primera y segunda generación de la Escuela de Nueva York. No era sólo mi impulso interior el que inspiraba mi trabajo sino también el diálogo y una saludable competencia con otros artistas y su obra. Aprendí a no preocuparme por lo que salía de mí, simplemente a dejarlo salir. Aprendí de De Kooning y de Pollock e incorporé a mi pintura lo que recibía de su estética. Al final la influencia de De Kooning fue desapareciendo a medida que iba comprendiendo y era capaz de utilizar la libertad y las sugerencias mágicas de la obra de Pollock. Clement Greenberg me animaba a dejarme llevar, a no retener nada dentro de mí, a intentarlo todo. Pero estéticamente, estaba totalmente sola.”¹⁴⁵ (Frankenthaler)

Como se indicó anteriormente, las influencias no solo se originan de los más mayores a los más jóvenes, en este caso de los de la primera Escuela de Nueva York a los de la segunda, sino que en muchas ocasiones se producían intercambios mutuos. Así, Helen Frankenthaler, además de describir la relevancia que para ella han tenido algunos artistas con los que ha mantenido estrecho contacto, confiesa también cómo algunos de estos artistas habían igualmente aprendido cosas de ella, como Hans Hofmann o el escultor David Smith. Algo parecido pasa con Kenneth Noland (de su misma edad) y Morris Louis (más de quince años mayor que ella), quienes habían visitado el estudio de Frankenthaler en 1953, donde vieron obras como *Montañas y mar* (1952), y afirmaron años

¹⁴⁴ Frankenthaler, H., *op. cit.*, p.35 / Cita datada en 1997

¹⁴⁵ Frankenthaler, H., *op. cit.*, p.32 / Cita datada en 1997

después que este hecho había marcado de forma decisiva el desarrollo de sus trabajos más significativos. Unos trabajos que, por otro lado, fueron también reconocidos por Frankenthaler.

“Sí. Hans Hofmann y yo nos apreciábamos mucho y también me llevaba muy bien con David Smith. Éramos muy buenos amigos y nos aportábamos mucho como colegas. El interés que demostraban me halagaba y me animaba. Les interesaba ver mis cuadros e incluso, hasta cierto punto, utilizarlos. Durante algún tiempo Hofmann mostró una especie de amistosa competencia con mi obra cuando hizo aquellas pinturas tan trementinosas. Era como si me dijera “ya verás, chiquilla, te enseñaré cómo se hace realmente”. Fueron días muy agradables y productivos.”¹⁴⁶ (Frankenthaler)

“A finales de los años 50 y principios de los 60 me conmovieron e intrigaron *Velos (Veils)* y *Desplegados (Unfurleds)* de Morris Louis y las dianas y galones de Kenneth Noland. Hacía mucho que había hecho *Montañas y mar* cuando vi por primera vez esas pinturas. Su obra partía de la mía, la utilizaban y evolucionaban a partir de ahí. Querían, y la idea es maravillosa, inventar una nueva forma de aplicar el color sin gesto y sin tema.”¹⁴⁷ (Frankenthaler)

La forma que tiene Frankenthaler de abordar las influencias artísticas demuestra nuevamente cómo tener referencias, y admirarlas, no es sinónimo de anulación de la personalidad. Todo lo contrario. Ayuda a mantener una visión mucho más amplia del arte y entender otros puntos de vista, incluso respecto a la obra de uno mismo, contribuyendo al enriquecimiento del lenguaje pictórico personal. Frankenthaler, corroborando su creencia en “*la importancia de la tradición y en una escuela de máxima calidad gestando la siguiente*”¹⁴⁸, hace continuas alusiones a otros maestros y estilos artísticos, desde el renacimiento hasta el arte africano. En las reflexiones de Frankenthaler se refleja cómo a través del estudio de otras manifestaciones artísticas intenta indagar en sus

¹⁴⁶ Frankenthaler, H., *op. cit.*, p.33 / Cita datada en 1997

¹⁴⁷ Frankenthaler, H., *op. cit.*, p.34 / Cita datada en 1997

¹⁴⁸ Frankenthaler, H., *op. cit.*, p.35 / Cita datada en 1997

preocupaciones en relación a la profundidad en la pintura y a las interacciones espaciales entre fondos y primeros planos, todo ello en estrecha vinculación con la manera de proceder pictóricamente. Así describe, por ejemplo, mediante una extraordinaria explicación, cómo y de qué manera llegó a apreciar la obra de Manet, destacando su valor como antecedente de la pintura moderna, algo que consiguió primeramente *a través de sus propias pinturas*.

“Básicamente, el arte en el que me formé en la época universitaria fue el cubismo analítico de Braque y Picasso (y también algo de su última etapa), el Kandinsky inicial y Miró. También estaban ahí Matisse y Mondrian. Estudié con atención *La ventana azul (La Fenêtre bleue)* de Matisse (1913), *Persona lanzando una piedra a un pájaro (Personnage, lançant une pierre à un oiseau)* de Miró (1926), *Los jugadores de cartas (Les Joueurs de cartes)* de Cézanne (1890–2), y las pinturas de cuadrículas de Mondrian, así como obras de Léger, de los artistas del Renacimiento y del Quattrocento, de los pintores clásicos, de los clásicos americanos y del arte africano; de todo el arte que pude encontrar.

En los años 40 estudié a Matisse y su influencia es apreciable en mi obra; ahora me entusiasma Matisse. Al principio, me gustaba, pero no influyó en mi estilo. Era un colorista y yo estaba más interesada en el dibujo del cubismo analítico. Para 1950–1, Pollock, De Kooning, Rothko y la Escuela de Nueva York al completo se habían convertido en mis mentores.”¹⁴⁹ (Frankenthaler)

“...no comprendí a Manet hasta que hice *Para E. M. (For E. M., 1981)*, una versión de su pintura *Pescados (Naturaleza muerta) [Poissons (Nature morte), 1864]*. Cuando en los años 50 empecé a interesarme por Manet, las personas cuya opinión respetaba estaban entusiasmadas con él, sin embargo, yo llegué a valorarlo a través de mis propias pinturas. Sólo entonces pude comprender cómo y por qué hacía lo que hacía con el espacio; cómo, en ciertos retratos, el fondo se diluía y sin embargo, en cierto modo, estaba en primer plano. Hasta entonces, no pude comprender su enorme influencia como auténtico pintor moderno y

¹⁴⁹ Frankenthaler, H., *op. cit.*, pp.33–34 / Cita datada en 1997

cómo lograba que sus cuadros fuesen tridimensionales y al mismo tiempo planos. Se da esa unión entre el fondo y el primer plano, y el resultado es un espacio ambiguo en el que el ojo se mueve dentro de la pintura pero luego vuelve a la superficie. Muchas de las figuras que pinta Manet de pie no tienen un suelo dibujado debajo de ellas, y a veces parece que tampoco tengan un verdadero fondo. En las pinturas de Manet la pared puede mezclarse con el suelo como si todo fuese uno, sin separación alguna. Esta tensión y este tirón entre el fondo y el primer plano pueden verse también en los últimos retratos de Rembrandt, en los que las figuras pueden tener pinceladas grandes y poco precisas. Una nariz rojiza o una capa de piel pueden ser la clave de todo el cuadro. El resto de la cara está ahí, detrás, pero también al lado, en el mismo plano que la nariz. Y lo mismo pasa con el fondo amorfo. Lo mismo puede decirse de Goya. O fíjate en Matisse: tira del fondo hasta llevarlo al primer plano. En los cuadros de Matisse, el fondo o una pared pueden formar parte del pelo, hombro o brazo de la figura central. Une planos y espacios en función de las necesidades exigidas por la superficie del cuadro.

[...]

Estudí su obra [la de Monet] en profundidad y la respetaba, pero en los años 40 y 50 su problemática no era la mía. Fue más tarde, en los 70 y 80, cuando quise utilizar todo lo que Monet podía enseñarme. Los primeros años yo estaba más implicada en el carácter frontal y la profundidad de Picasso y del dibujo de Braque. No me preocupaba tanto el color. Me impresionaba el empujón hacia atrás y el tirón hacia adelante de sus cuadros y el comprobar cómo una zona de pintura podía estar muy lejos y al mismo tiempo justo en primer plano. En 1951 Hofmann me dio en cierto modo el mismo tipo de mensaje con el color. Llegué a los grandes coloristas, Matisse y Monet, mucho más tarde.”¹⁵⁰ (Frankenthaler)

¹⁵⁰ Frankenthaler, H., *op. cit.*, pp.35-36 / Cita datada en 1997

Es importante señalar el valioso enfoque desde donde muchas veces Frankenthaler alude a sus referencias artísticas, las cuales las interrelaciona directamente con el proceso pictórico. Esto nos da una idea cercana –difícil de encontrar en el amplio campo de las manifestaciones de artistas ya consagrados– de una de las perspectivas esenciales desde las que el artista, como creador, recibe la información en términos plásticos, la asimila y se impregna de ella con el objetivo tanto de disfrutar en sí de este hecho como de encontrar elementos referenciales donde apoyar sus propias investigaciones personales. Frankenthaler, de este modo, en algunas de sus inestimables declaraciones indaga dentro del campo de lo pictórico, especialmente en cuestiones que tratan sobre el espacio y la profundidad en la pintura, y sobre ciertas maneras de abordar procedimental y técnicamente su obra. A este respecto, la pintora hace alusión a la influencia crucial que ejerció en ella Pollock, artista al que, pese a sus numerosas referencias, otorga la mayor admiración dentro de sus contemporáneos. Aunque admite rasgos en sus pinturas de otros artistas, Frankenthaler afirma que Pollock fue el responsable fundamental de su transformación artística. Características esenciales del pintor norteamericano, como su libertad de acción, su energía y su impulso vital, su desarrollo de la técnica del *dripping* o la ejecución pictórica sobre grandes lienzos en posición horizontal, fueron transmitidas a Frankenthaler, quien después las hizo suyas, para encaminarse, como se aprecia en su obra, hacia un mundo profundamente personal.

[sobre Pollock]

“Parecía que su obra vibrara. Me cautivó, visual y psíquicamente en un momento crucial de mi vida. Estaba preparada para lo que sus cuadros me ofrecían. Me llegaban. Me indicó el camino y me liberó para que dejase mi propia huella, para que hiciese mi propia contribución. De todo lo que había visto de los artistas de la primera generación de la Escuela de Nueva York, fue la pintura de Pollock la que me hizo querer investigar y comprender su obra y sus métodos.”¹⁵¹ (Frankenthaler)

¹⁵¹ Frankenthaler, H., *op. cit.*, p.35

“Los materiales que utilicé en 1952 para hacer *Montañas y mar* no eran parte de un esfuerzo consciente para descubrir una técnica para impregnar y manchar el lienzo de algodón sin refinar, sin imprimación, sin apresto. No me daba cuenta de lo que estaba haciendo. No intentaba manchar por manchar el lienzo. Estaba intentando llegar a algo. No supe a qué hasta que fue evidente. El método que utilicé se desarrollaba y partía esencialmente de Pollock. Usé su técnica de poner el lienzo en el suelo. Pero por el método y el material, el esmalte de Pollock se apoyaba sobre la superficie como una piel que reposara encima del lienzo. Mi pintura, debido a la mezcla de trementina y pigmento, empapaba las fibras de la superficie del lienzo y se unía a él. No tenía ningún plan, simplemente trabajaba. La cuestión era cómo materializar el mensaje urgente que de alguna forma yo sentía que estaba listo para ser expresado en la escala libre y grande que exigía.

No quería copiar a Pollock. No era cuestión de meter un palo en una lata de esmalte. Necesitaba algo más líquido, más acuoso, más fino. Toda mi vida me había sentido atraída por el agua y la translucidez. Me encanta el agua; me encanta nadar, observar las cambiantes marinas. Uno de mis juegos favoritos en la infancia era llenar un fregadero con agua y verter esmalte de uñas para ver qué pasaba cuando los colores caían sobre la superficie, mezclándose unos con otros como formas cambiantes que flotaban.”¹⁵² (Frankenthaler)

* * *

¹⁵² Frankenthaler, H., *op. cit.*, p.43 / Cita datada en 1997

5. SOBRE LA IDEA DE ABSTRACCIÓN

Quando el público pregunta: ¿qué representa eso?, hay que decirle (pues es lo único que puede decirsele): eso, no representa; eso, es ¹

Torres-García

5.1. Observaciones generales.

Durante las primeras décadas del siglo XX, el cambio y evolución más importante en relación a la pintura fue la abstracción. No sólo constituyó un cambio radical en los resultados propiamente pictóricos, sino que tuvo una responsabilidad directa en la extraordinaria transformación que el arte en general ha sufrido a lo largo del siglo, plástica y conceptualmente. La abstracción fue capaz de diferenciar y la vez impulsar dos vías fundamentales sobre las que se sustenta el arte del siglo XX: el arte de concepto, en toda su amplitud, y el arte derivado de las cualidades puramente plásticas. La abstracción pictórica abre por tanto las puertas hacia nuevas maneras de entender la creación, posibilitando el desarrollo de caminos nuevos que se moverán entre estas dos vías. Por otro lado, no obstante, la figuración seguirá manteniendo un importante papel, por su grado de participación o por su omisión, siendo también un factor clave en el proceso creativo.

La evolución de la abstracción y de la figuración no se produce linealmente. Además de originar de forma directa el nacimiento de nuevos caminos artísticos, también constituyen una fuente paralela fundamental de recursos conceptuales y plásticos donde se apoyan otras corrientes no ligadas estrechamente a ellas que continuarán su propia evolución artística. De este

¹ Torres-García, J., *Universalismo Constructivo Vol. I*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1984, p.310 / Cita datada en 1936

modo, además de contar con los abstraccionismos puros o el Dadaísmo como un inicio de las tendencias que se centran casi exclusivamente en un concepto que va más allá incluso del arte, también aparecen los expresionismos tardíos del centro y del norte de Europa o de la Escuela de París, que al mismo tiempo que investigan intensamente sobre las cualidades expresivas inherentes de la materia pictórica, las integran profundamente con sus necesidades figurativas; o el surrealismo, con una doble vertiente, una figurativa, que no duda en introducir múltiples elementos conceptuales en relación a la psicología que trascienden las temáticas convencionales, y otra automática, con resultados plásticos casi opuestos, también con una gran carga conceptual psicológica, pero combinada con las posibilidades plásticas de los diferentes medios de expresión.

Del mismo modo que es complicado establecer una definición de arte, también lo es hacerlo de la abstracción artística. Abstraer, del latín *abstrahĕre*, significa separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción (Dicc. Real Academia). En filosofía, el concepto de abstracción se entiende como la acción de destacar un elemento *haciendo abstracción* de aquellos que estén o puedan estar vinculados con éste. En las pinturas prehistóricas ya encontramos signos de abstracción de los elementos naturales, consiguiendo representar con escasos trazos figuras complejas, como bisontes, ciervos, etc. Posteriormente, en el arte Egipcio, o el medieval, y también en lenguajes artísticos en principio más complejos como el oriental o el de la época griega, se llevará a cabo, desde diferentes perspectivas, un proceso de abstracción muy intenso. Por ejemplo, en el arte griego se obvian aquellas connotaciones del entorno natural que no son consideradas dignas de su ideal de belleza para concentrarse en los valores extraordinariamente precisos, pero especialmente restrictivos, que dictaban los cánones estéticos de la época. Se trata de un proceso intelectual donde se realiza un acto simultáneo de elección y síntesis, es decir, de exclusión de ciertos elementos y selección de otros con el fin de realizar una síntesis artística que refleje del mejor modo posible aquello que se quiere expresar.

“Lo que colgamos en la pared como cuadro es algo, en principio, parecido a los puntales tallados y pintados de las chozas de los negros. Para el negro, su ídolo es la forma palpable de una idea incomprensible, la personificación de un concepto abstracto. Para nosotros el cuadro es la forma palpable del vago recuerdo de un difunto, de un animal, de una planta, de todas las maravillas de la naturaleza, de lo rítmico.”² (Macke)

Así, aludiendo al sentido más amplio de abstracción, se observa que, aunque no se plantee de una forma concluyente hasta principios del siglo XX, en la historia del arte toda época tiene algunas connotaciones o aspectos abstractos. Realmente, los orígenes de la abstracción hay que buscarlos en los propios orígenes del arte. Desde la prehistoria hasta el momento que oficialmente se entiende que nace el arte abstracto (alrededor de 1910), su espíritu ha existido siempre. Como dice Jean Bazaine, *“era necesario, indudablemente, que la pintura creyera descubrir el «no objetivismo» para que el hombre se diera cuenta de que nunca—conscientemente o no—había pintado, en cuarenta mil años, un solo cuadro «objetivo», y que diera una oportunidad a la abstracción para que se comprendiera plenamente que el arte, figurativo o no, había sido siempre abstracto”*³.

Por tanto, se puede entender que la denominación de arte abstracto como tal tiende a depender de los niveles de abstracción atribuidos y de la interpretación que se efectúe de los mismos. En este sentido, ante el enfrentamiento dialéctico entre el realismo o naturalismo y la no figuración, ciertas corrientes artísticas enmarcadas en la abstracción profundizan sobre este último concepto, desarticulándolo y ampliando su sentido y su significación, y desarrollando a su vez nuevas nociones, como la de *arte concreto* o *nuevo realismo*. Algunos de estos artistas, entre los que se incluyen Mondrian, Van Doesburg o Torres-García, llegan a defender que su concepto de arte es incluso más real que el denominado *realista*, pues éste último trata de emular o imitar *falsamente* una realidad exterior verdadera, mientras que el suyo es en sí, como objeto, una realidad concreta y única.

² Macke, A. “Las máscaras” en AA.VV., *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*, Barcelona, ed. Paidós estética, 1989, pp.64-65 / Cita datada en 1912

³ Jean Bazaine citado en Lambert, Jean-Clarence, *Pintura abstracta*. Madrid, ed. Aguilar, 1969, p.123

“Un nuevo realismo

Resulta comprensible que algunos artistas abstractos hayan objetado el nombre de *Arte Abstracto*. El arte abstracto es concreto y, por sus determinados medios de expresión, aún más concreto que el arte naturalista. A pesar que la denominación *Arte Abstracto* es correcta (abstracción quiere decir: reducir las particularidades a su aspecto esencial) ambos nombres son ambiguos: el arte naturalista es también concreto. El arte no figurativo —otra denominación— es equívoco, pues las formas abstractas son figuras tanto como las formas naturalistas. La intención de indicar la destrucción de la particularidad de las formas, que este nombre expresa exactamente, puede no comprenderse. Ocurre lo mismo con el nombre *Arte no objetivo*, que indica que los objetos no son los medios de expresión, mientras que el *Arte Abstracto* se esfuerza por lo objetivo, es decir, por una expresión universal. El nombre *Constructivismo* puede ser también mal interpretado, ya que el *Arte Abstracto* requiere una destrucción de la forma particular.

Evidentemente, todas las denominaciones son relativas. De todas maneras, puede establecerse que todo arte es más o menos realismo. Los hombres adquieren conciencia de la vida mediante la manifestación de la realidad. La realidad, se entiende aquí, como manifestación plástica de las formas y no de los hechos de la vida.”⁴ (Mondrian)

“...el elementarismo es real en lugar de abstracto. La expresión ABSTRACTO también ha dado lugar a muchos equívocos. La causa de ello será explicable desde el punto de vista que desarrollaré en este artículo. El concepto abstracto es en relación con los métodos expresivos visuales, como la pintura y la escultura, extremadamente relativo. La abstracción consiste en una de las operaciones espirituales en la que (en oposición a la espontaneidad del sentimiento) se aíslan ciertos valores (estéticos) de las cosas reales. Pero cuando estos valores se hicieron visuales y fueron aplicados como medios puros de construcción se convirtieron en reales.

⁴ Mondrian, Piet, *Arte plástico y arte plástico puro*, México D.F., ed. Coyoacán, 2007, pp.31–32 / Cita datada en 1943

Así lo abstracto se convirtió en lo real, demostrándose el carácter relativo de la noción.

Por ello, la expresión “real-abstracto” (Mondrian) fue un hallazgo feliz. Sin embargo, para esta nueva orientación nos basta con *real*.

El tiempo de la abstracción ha terminado.

¿Una pintura elemental, es decir, un conjunto determinado, en sí mismo orgánico, de colores planos, no es más concreto que el mismo conjunto, disimulado bajo la ilusión de una forma orgánica natural? En efecto, esta apariencia aislada dentro de los cuatro lados del plano, esclerotizada estáticamente en un momento, es más abstracta que el organismo, compuesto de colores reales, de una pintura “abstracta”. En efecto, abstracto es tan sólo aquello que se realiza en el interior de nuestro pensamiento aislado. Un periódico abierto es un fenómeno de enorme abstracción, pues su significación es determinada por el hombre que, para captar abstractamente la diversidad de los acontecimientos, se inclina cinematográficamente sobre él a una velocidad increíble. El periódico es real tan sólo en tanto que distribución de negro y blanco. Para el impresor el periódico tiene una realidad totalmente diferente que para el lector.

Abstracto y real son nociones relativas e incluso inconstantes.

[...]

EL ELEMENTARISMO ha sido lo que verdaderamente ha liberado a la pintura de toda convención.”⁵ (Van Doesburg)

“Lo «abstracto» y lo «concreto»

[...]

Si nos atenemos al uso corriente de esas dos palabras, vemos que designan términos bien opuestos: el *concepto* (lo abstracto) y la *cosa real* (lo concreto); lo que se *abstrae* del objeto, con exclusión de él, y el *objeto mismo* considerado como cosa real, existente.

[...]

⁵ Van Doesburg, Theo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colección de Arquitectura, Valencia, 1985, pp.142-144 / Cita datada en 1926

Pues bien, nosotros llamamos aquí abstracto a aquello que se ha *abstraído de la realidad* con exclusión de ella, y tal como correctamente debe usarse el término; pero como quiera que, en el artista plástico, tal abstracción significa *concretar* algo determinado con respecto a la realidad y aun con respecto a la materia plástica de que se valdrá para expresarse, ambos términos vienen a parar en uno, y por esto significarían, simbólicamente, esa perfecta unión de la *idea* y la *materia* que es lo que hemos designado con la denominación de *hecho plástico*. Para nosotros, lo concreto es abstracto, y viceversa. Por tal razón se emplean ambos términos indistintamente.

[...]

Conviene aclarar con respecto a lo mismo otro punto importante: modernamente se ha llamado «arte abstracto» todo el que no era figurativo. Para nosotros no reza tal distinción. Sea figurativo o no todo arte y tal como lo consideramos es *abstracto*. La razón de ello es esta: porque no consideramos arte sino a aquel que se basa en un sintetismo: es decir que esté hecho y concebido dentro de una visión de elementos *abstractos*, con exclusión de la realidad y realizados por *elementos plásticos* considerados también *en sí*. Es decir, que los elementos formales y de color empleados aquí ya están completamente desvinculados de todo objeto y por otra parte la materia plástica empleada ya opera con independencia y sin ninguna sujeción de la naturaleza, pues dentro de la obra sólo quieren dar su expresión propia. Por eso, aunque tal arte sea figurativo, es abstracto, y el arte naturalista imitativo, sujeto siempre al objeto real, no podrá ser jamás ni sintético ni abstracto. Por tal causa es un arte sin razón de ser y queda en lo más bajo de la escala.”⁶ (Torres-García)

A pesar de todo, el mismo Mondrian, después de explicar que “*es necesario señalar que las definiciones “figurativa” y “no figurativa” son sólo aproximadas y relativas*, continúa diciendo que “*en rigor a la verdad, todo debe ser relativo, pero ya que necesitamos de las palabras para expresar nuestros*

⁶ Torres-García, J., *Universalismo Constructivo Vol. I, op. cit.*, pp.240-241 / Cita datada en 1935

conceptos, debemos atenernos a estos términos".⁷ Partiendo de esta idea, nos remitimos a lo que normalmente se entiende como abstracción pictórica, es decir, aquella donde no se aprecien objetos reconocibles de la realidad exterior visible y sean enteramente protagonistas los medios de expresión, los elementos fundamentales del lenguaje visual y/o las propias cualidades plásticas de la pintura. En este sentido, son consideradas las primeras obras abstractas las realizadas casi de forma simultánea y paralela por diversos artistas alrededor de 1910 que abrieron importantes alternativas, como el abstraccionismo de Kandinsky, el rayonismo de Larionov, el orfismo de Delaunay y Kupka, el suprematismo de Malévich y el neoplasticismo de Mondrian.

Estos artistas llegaron a la conclusión de que el arte del *no objeto* había comenzado y tomaron las riendas de los movimientos pictóricos más vanguardistas. Pero el desenlace y la evolución de la abstracción no son solo la conclusión de un proceso intelectual individual, sino que son el compendio de toda una evolución colectiva. Todo ello era consecuencia del dilatado proceso, tanto artístico como sociocultural, que transcurre desde los orígenes de la humanidad hasta los albores del siglo XX, siendo a lo largo del periodo decimonónico donde se pueden localizar los antecedentes y las bases más cercanas a la abstracción. Así, su desarrollo se produce en unas condiciones complejas, y aunque arranca definitivamente en el impresionismo viene gestándose desde los paisajistas ingleses, concretamente con Turner, pasando por los románticos alemanes y franceses, como Friedrich y Delacroix, y por la Escuela de Barbizón, con Millet y Corot, entre otros. Finalmente, la abstracción pictórica continuará su progreso principalmente en Alemania, Holanda, Francia y Rusia.

⁷ Mondrian, Piet, *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., p.97

5.1.1. Turner. El principio de la transformación.

En la pintura occidental el paisaje adquiere un profundo cambio conceptual, técnico y procedimental durante el periodo de la Escuela de Barbizón, que desembocará poco después en el impresionismo, favoreciendo ambos movimientos el desarrollo posterior de la abstracción. Pero es en el romanticismo, muy especialmente con Turner, donde en este sentido se produce el primer avance fundamental. Durante esta época será crucial el sentido de individualidad que se iba formando con gran solidez en Europa desde principios del XIX, tanto en el romanticismo de Inglaterra, como en el de Alemania y Francia. Los profundos avances tecnológicos y los planteamientos filosóficos que venían gestándose desde el Renacimiento, y que adquieren su máxima expresión y realización durante este siglo, confirman la supremacía del ser humano. Esta situación conduce a dejar tanto la religión como el entorno natural en un segundo plano, e induce al artista a considerarse el verdadero centro y motivo de su creatividad. El romántico ya no quiere expresar la realidad tal como supuestamente es, sino tal como él la comprende y la siente. La mirada ya no se dirige hacia fuera, sino hacia el interior del individuo.

En general, el periodo romántico potenció y afianzó teórica y emocionalmente el sentimiento de individualidad que desarrollaron en su pintura artistas como Goya, Blake, Constable, Friedrich, Runge o Delacroix. No obstante, fue concretamente William Turner quien canalizó su espíritu de individualidad hacia la desintegración plástica del objeto. En su pintura se percibe, como en la de tantos de sus contemporáneos, el intenso valor sentimental propio del romanticismo, pero él es quien da un paso decisivo al proceder a la disolución formal progresiva de unos referentes visuales de los que ningún artista, al margen del arte decorativo, había conseguido desembarazarse hasta esos niveles. Su obra significa un avance tan revolucionario en el camino hacia la abstracción – era en realidad ya abstracción– y hacia la confirmación de la personalidad del artista como elemento central en la creación de la obra del arte que, en este sentido, constituye una progresión conceptual probablemente mayor que la que

a continuación llevarían a cabo los impresionistas. Turner no traduce fielmente el entorno natural en el sentido que lo hacía el impresionismo, sino que lo manipula y lo dirige hacia sus propios fines emocionales y plásticos, que acaban por distanciarse de la apariencia formal de la naturaleza. Esta desvirtuación pictórica de la representación naturalista del paisaje, que deja patente la creciente independencia del artista respecto al referente, es la que pintores como Pissarro o Monet argumentan en contra del pintor inglés, pero, sin embargo, es precisamente esta independencia una de las cualidades esenciales de las tendencias artísticas de las vanguardias del siglo XX, tanto de las figurativas como de las abstractas.

Aunque Turner es pionero en el desarrollo de la idea de descomposición pictórica del objeto, éste llegó a estar ausente en forma pero no en esencia ni en contenido: en algunos de sus trenes se siente la velocidad, el movimiento, la fuerza, el aire, la tierra y el cielo que les rodea. El pintor inglés amplía la realidad conceptual y plástica, marcando un antes y un después en la evolución de la abstracción, y su influencia se extiende a muchos artistas muy posteriores a él, entre ellos André Masson, quien de una manera muy representativa afirma:

“Turner fue para mí extraordinariamente importante, pues tuvo el valor de cortar las amarras. Con él deja de haber objeto. Para él no se trata en absoluto de captar los objetos, como lo hace la mayoría de los pintores occidentales. Se trata de conquistar el universo, su fuego y su fulguración.”⁸ (Masson)

⁸ André Masson citado en Hess, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, ed. Nueva visión, 2003, p.207

5.1.2. Impresionistas, expresionistas y simbolistas. La transformación.

Los impresionistas, y muy especialmente Monet, persiguen la fidelidad a la naturaleza a través de sus cualidades lumínicas y armónicas. Aunque tenían sus reservas con respecto a la pintura romántica, fueron los continuadores de algunos de sus logros plásticos y conceptuales. Pissarro y Monet habían visto pinturas y acuarelas de Turner y Constable cuando realizaron una estancia conjunta en Londres. Pissarro admite su influencia, aunque considera a Turner como *“una pose deliberada de efectismo”*⁹. Monet afirma que las obras del pintor inglés habían también influido en las suyas, pero de forma limitada. Como ocurre muy a menudo con las referencias artísticas, éstas sirven tanto para recibir influencias que se consideran pertinentes, como para detectar con lo que no se está de acuerdo con el fin de intentar alcanzar una nueva escala evolutiva en máxima coherencia con unas convicciones artísticas propias. Quizás este es el caso de Monet con respecto a las obras de Turner, las cuales pese a ser tildadas por el pintor impresionista como antipáticas a causa del *“romanticismo exuberante de su imaginación”*¹⁰, parece obvio que constituyeron una base referencial en su evolución pictórica hacia la desintegración formal; un testigo que posteriormente fue recogido por Kandinsky, considerado generalmente como el primer pintor que realiza una obra abstracta pura pero que, aun teniendo sus diferencias con el impresionismo, confiesa la influencia determinante de Monet en su pintura.

“Antes yo sólo conocía el arte realista y, más aún, exclusivamente el de los autores rusos; solía permanecer largamente contemplando la mano de Franz Liszt en el retrato pintado por Repin y otras obras por el estilo. Y de pronto, por primera vez, veía un cuadro. Por catálogo me enteré de que se trataba de un almiar. No conseguí en modo alguno reconocerla. Y no reconocerla resultó penoso. Me parecía asimismo que el pintor no tenía

⁹ Rewald, J., *Historia del impresionismo*, Vol. I, Barcelona, ed. Seix Barral, 1981, p.225

¹⁰ Rewald, J., *Historia del impresionismo*, Vol. I, Barcelona, ed. Seix Barral, 1981, p.226

derecho a pintar de una manera tan imprecisa. Sentía confusamente que en el cuadro faltaba el objeto. Y hube de advertir con asombro y turbación que el cuadro no solamente se adueñaba de uno, sino que además dejaba impresa en la conciencia una marca indeleble, y que en los momentos más inesperados lo veía uno flotar ante sus ojos con sus menores detalles. Para mí, todo eso era muy confuso, y no fui capaz de sacar las conclusiones elementales de tal experiencia. Pero lo que advertí con perfecta claridad era el vigor insospechado de la paleta del pintor, vigor que hasta entonces se me había ocultado y que iba más allá de todos mis sueños. La pintura adquiría aquí una fuerza y un brillo fabulosos, pero, también de manera inconsciente, el objeto como elemento indispensable del cuadro, quedaba rebajado.”¹¹ (Kandinsky)

El testimonio de Kandinsky nos da una idea de la importancia que Monet y el impresionismo han tenido en la abstracción, no solo por su influencia directa, sino como antesala del postimpresionismo como configurador de una base pictórica y conceptual fundamental en los primeros movimientos de vanguardia: Die Brücke, fauvismo, cubismo, futurismo..., y cuyo desarrollo constituirían el caldo de cultivo de las corrientes abstraccionistas. Kirchner y Matisse, máximos exponentes de Die Brücke y del fauvismo respectivamente, y ambos también defensores de la naturaleza como la fuente primera del arte, apuestan no obstante por el valor de la libertad en el proceso creativo, por el conjunto de pensamientos y emociones que quiere expresar el individuo más allá del tema y por la subordinación de éste a los medios de expresión pictóricos.

“Programme of the Brücke

Con fe en el progreso y en una nueva generación de creadores y espectadores, reunimos a toda la juventud. Como jóvenes, portamos el futuro y queremos crear por nosotros mismos la libertad de vida y de movimiento contra las viejas fuerzas consolidadas. Cualquiera cuya

¹¹ Kandinsky, Wassily, *Mirada retrospectiva*, Barcelona, ed. Emecé, 2002, p.102 / Cita datada en 1913-1918

producción le impulse a la creación con franqueza y autenticidad, forma parte de nosotros.”¹² (Kirchner)

“Crónica de la Unión Artística Die Brücke

[...]

La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible. El medio de la pintura es el color, como fondo y línea. El pintor transforma en obra de arte la concepción sensible de su experiencia. Por medio de un continuo ejercicio aprende a usar sus medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra solo se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos. La alegría sensible por el fenómeno visto es, desde el principio, el origen de todas las artes figurativas. Hoy en día la fotografía reproduce exactamente el objeto. La pintura, liberada de ello, recupera su libertad de acción. La sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible es traducida impulsivamente al plano. La ayuda técnica de la perspectiva se convierte en medio de composición. La obra de arte nace de la transposición total de la idea personal en el trabajo.”¹³ (Kirchner)

“...no es correcto juzgar mis cuadros con el rasero de la fidelidad a la naturaleza, puesto que no son reproducciones de determinadas cosas o seres, sino organismos independientes formados por líneas, superficies y colores: sólo conservan de las formas naturales lo que sea necesario, como clave, para su comprensión. Mis cuadros son símbolos, no reproducciones.”¹⁴ (Kirchner)

“Una obra debe llevar en sí misma todo su significado e imponerlo al observador antes de que éste conozca el tema”¹⁵ (Matisse)

¹² Ernst Ludwig Kirchner citado en AA.VV. *Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas* (Edited by Charles Harrison & Paul Wood), Oxford (UK), ed. Blackwell Publishing, 2007, p.65

¹³ De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 2001, p.247 / Cita datada en 1913

¹⁴ Ernst Ludwig Kirchner citado en Hess, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, ed. Nueva visión, 2003, p.77

¹⁵ Matisse, H., *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, ed. Debate, 1993, p.48 / Cita datada en 1908

“[...] Decidí entonces abandonar toda preocupación por la verosimilitud. Copiar un objeto no me interesaba lo más mínimo. ¿Para qué pintar el aspecto exterior de una manzana, incluso con la mayor exactitud posible? ¿Qué interés tenía copiar un objeto que la naturaleza nos proporcionaba en cantidades ilimitadas y que podemos siempre concebirlo más bello? Lo importante es la relación del objeto con el artista, con su personalidad, y con el poder que tiene de organizar sus sensaciones y sus emociones”¹⁶
(Matisse)

Cabe señalar que en el complejo proceso abstraccionista también serán decisivas las tendencias antecedentes expresionistas y las simbolistas, continuadoras de los romanticismos. Daumier, Puvis de Chavannes, Moreau, los Prerrafaelitas, los Macchiaioli, Odilon Redon, Ensor, Munch, Kollwitz, los Nabis o los pintores modernistas forman parte de un elenco de artistas que potencian la autonomía del individuo respecto a la naturaleza, sintetizándola, transformándola, distorsionándola o desfigurándola hasta tal punto que acaban siendo claves de un modo u otro en la desvinculación formal progresiva de la referencia del natural y, consecuentemente, en el desarrollo de la abstracción. El mismo Kandinsky, por ejemplo, estaba inmerso en *Der Blaue Reiter*, el movimiento expresionista con influencias simbolistas más importante de Alemania, que tomó el relevo de *Die Brücke*, éste último paralelo al fauvismo y primer grupo expresionista germánico de las vanguardias del siglo XX.

¹⁶ Matisse, H., *op. cit.*, p.105 / Cita datada en 1935

5.2. Postimpresionismo. La simbiosis entre individualidad y medios de expresión. La determinación de la personalidad en la configuración pictórica.

Desde el Renacimiento se habían ido condensando una serie de ideas, impulsos y pensamientos que llegan a su máxima concentración a mediados del siglo XIX y eclosionan finalmente con los postimpresionistas, desde donde a modo de onda expansiva se extienden y se propagan los múltiples movimientos artísticos que nacen en el siglo XX. La espiritualidad e individualidad defendida por las primeras corrientes simbolistas y modernistas, y los procedimientos técnicos y conceptuales pictóricos del impresionismo, son asimilados por los postimpresionistas y adaptados a sus propias necesidades. La idea de expresión de la condición interna del individuo a través esencialmente de los medios pictóricos, tiene su arranque definitivo. Se produce una búsqueda de una unidad que se dirige a la abstracción, donde lo pictórico se sitúa por encima del tema. Confirmando esta situación, Signac afirma en 1891: *“El tema no es nada, o al menos no es nada más que una de las partes de la obra de arte, no más importante que los otros elementos, colores, dibujo, composición, etc. Cuando el ojo sea educado, el pueblo verá en los cuadros otras cosas que el tema”*.¹⁷

¹⁷ Paul Signac citado en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, ed. Istmo, 1999, p.36. / Cita datada en 1891. A este respecto ver Signac, P., *D'Eugene Delacroix au néo-impresionismo*, París, ed. Hermann, 2005, donde el pintor francés, en defensa del neoimpresionismo y apoyándose en diversos intelectuales y artistas (especialmente en Delacroix), refleja la importancia cada vez mayor que han ido tomando los medios pictóricos a lo largo del siglo XIX hasta llegar a las postrimerías del XX. Esta edición ofrece también un anexo en el que se incluyen los artículos *Le sujet en peinture* y *La signification du tableau* en los que Paul Signac, ya en 1935, desarrolla más concretamente la cuestión de la relación del tema y de los medios pictóricos en la obra de arte, afirmando, entre otras cosas, que puede existir *una bella pintura sin sujeto* (p.180).

5.2.1. Van Gogh. Reconocimiento y renuncia a la abstracción.

Uno de los pintores que mejor impulsa el valor expresivo de los medios plásticos más allá del tema representado es Van Gogh. Su estado anímico y su forma de sentir la vida se ven reflejados en cada cuadro (sus dudas, momentos de seguridad, depresiones, alegrías, su fuerza impetuosa...). La anarquía vital en la utilización de los medios se ve revitalizada por su elección de pintar al natural. El pintor está obligado a simplificar los elementos y traducirlos de forma directa y a gran velocidad debido a las derivaciones de la luz solar, para así sintetizarlos de un modo más espontáneo y más libre.

Van Gogh tenía un gran apego por la naturaleza. Necesitaba observarla y sentirla para que su obra tuviera razón de ser. Alejarse demasiado de su referencia le podría provocar un estancamiento inminente. Se trataba de un miedo al vacío, a llegar a un sinsentido en sus obras. Sin embargo, no negaba la abstracción. Sentía atracción hacia ella, pero consideraba que no estaba preparado para abordarla. Aún necesitaba una guía natural para que sus obras fueran coherentes.

“Mi intención no es reproducir tal y como está lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con firmeza.”¹⁸ (Van Gogh)

[A Émile Bernard]

“No quiero firmar este estudio, pues nunca trabajo de memoria. Le gustará algo de su color, pero, de nuevo, he hecho para Vd. un estudio que preferiría no haber realizado.

He destruido sin piedad una tela importante –un *Cristo con el ángel en Getsemani*– y otra representando al *Poeta con cielo estrellado*, y ello a pesar del color, que era correcto, pero la forma no había sido estudiada previamente con un modelo, algo necesario en estos casos.

¹⁸ Van Gogh, V., *Cartas a Théo*, Barcelona, ed. Edicomunicación, 2002, p.190 / Cita datada en 1888

...Y no puedo trabajar sin un modelo. No digo que no vuelva rudamente la espalda a la naturaleza para transformar un estudio en un cuadro, disponiendo los colores, agrandando, simplificando, pero en lo que se refiere a la forma tengo demasiado miedo a apartarme de lo justo y lo verdadero.

Tampoco digo que no lo haga después de otros diez años de hacer estudios, mas para decir la verdad, siento tanta curiosidad por lo posible y realmente existente que pocas veces tengo el deseo o el coraje de buscar el ideal que pudiera resultar de mis estudios abstractos.

Otros pueden tener más lucidez que yo para los estudios abstractos, y es posible que Vd. pueda figurar entre ellos, así como Gauguin... y acaso yo mismo cuando sea viejo.

Pero mientras tanto, me alimento siempre de la naturaleza. Exagero, a veces hago cambios en un asunto, pero, en fin, no invento todo el cuadro; al contrario, lo encuentro ya en la naturaleza; lo único que hay que hacer es tener cierto desembarazo.”¹⁹ (Van Gogh)

[A Émile Bernard]

“Como ya sabe, un par de veces, mientras Gauguin estaba en Arlés, me dejé llevar de la abstracción, con *La mecedora*, con la *Mujer leyendo*, negro en una biblioteca amarilla; en aquel momento, la abstracción me parecía un camino encantador. Pero es en efecto un terreno encantado, mi viejo, y pronto se encuentra uno ante un muro.

Yo no digo, después de toda una vida esforzada, llena de búsquedas, de lucha cuerpo a cuerpo con la naturaleza, que no se deba correr ese peligro; mas en lo que a mí se refiere, no me quiero romper la cabeza con esas cosas. Me he pasado todo el año acariciando la naturaleza, pensando más bien poco en el impresionismo, en esto o en lo de más allá. Sin embargo, una vez más he querido alcanzar estrellas demasiado grandes –otro fracaso–; ya tengo bastante.

[...] Por muy odiosa que sea la pintura y fastidiosa en los tiempos que vivimos, quien ha elegido este oficio, si lo ejerce con celo, es un

¹⁹ Van Gogh citado en Chipp, H., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, ed. Akal, 1995, pp.55-56 / Cita datada en 1888

hombre cumplidor, sólido y fiel. [...] Lo que hago es duro, seco, pero es que quiero fortalecerme con el trabajo un poco rudo, y creo que las abstracciones me reblandecerían.”²⁰ (Van Gogh)

La pasión de Van Gogh por la naturaleza convive con su fuerte temperamento y su necesidad de expresar unos intensos sentimientos personales que trascienden la realidad visible y su representación imitativa. Van Gogh utiliza la capacidad expresiva de los medios pictóricos y el aspecto formal del tema representado para reflejar sus propias emociones. Cuando dice “*me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con firmeza*” está entrando directamente en la esencia de la abstracción.

²⁰ Van Gogh citado en Chipp, H., *op. cit.*, p.61 / Cita datada en 1889

5.2.2. Van Gogh y Gauguin. Trascendiendo la representación formal. La reafirmación de la unidad y del valor expresivo de los medios pictóricos.

El impresionismo lleva a cabo una revolución procedimental que deja en segundo plano ciertos caracteres formales de la pintura con respecto a la apariencia formal externa, pero todavía está vinculado a la fidelidad de la naturaleza en otros, como el color y la luz. Van Gogh añade una nueva perspectiva en la que la realidad visible se mantiene como referente, pero cuyos aspectos formales quedan supeditados al impulso emocional del artista. Al igual que Van Gogh, también Paul Gauguin reafirma el valor expresivo de los medios pictóricos por encima de la representación, convirtiéndose ambos pintores en referentes de los movimientos expresionistas y contribuyendo asimismo a la generación de las primeras corrientes abstractas.

“Lo que constituye la inferioridad del arte moderno es la pretensión de reproducirlo todo. El conjunto desaparece ahogado en los detalles. Y la consecuencia es el aburrimiento.

Hay una impresión que resulta de tal o cual disposición de colores, de luces, de sombras. Es lo que se llama música del cuadro. Incluso antes de saber qué representa el cuadro, entra uno en una catedral y se encuentra situado a una distancia del cuadro demasiado grande para saber qué representa y, con frecuencia, se siente atrapado por ese acorde mágico. Aquí radica la verdadera superioridad de la pintura sobre otro arte, ya que esta emoción se dirige a la parte más íntima del espíritu.”²¹
(Gauguin)

²¹ Gauguin, P., *Escritos de un salvaje*, Madrid, ed. Istmo, 2000, pp.158-159 / Cita datada en 1896-1898

Una de las ideas esenciales de la práctica pictórica de los posimpresionistas, que habían adquirido también de los impresionistas, y que preconiza una idea sustancial de la abstracción, es la búsqueda predominante del sentido de unidad en la totalidad de la obra. Apoyándose en esta convicción, apuestan por una pintura de impacto, de primera impresión. Quieren comunicar una información de forma casi telegráfica, con la máxima claridad e intensidad, en la que no se incluyan elementos que puedan interferir el sentido esencial del mensaje. La unidad y la simplicidad, sin perder la carga de significado, son decisivas en su obra. En este camino hacia la unidad, aunado a las circunstancias particulares de la pintura al aire libre descritas anteriormente, Gauguin y Van Gogh restan importancia a un argumento que había sido predominante en la pintura de los siglos precedentes, como es el de buscar el análisis formal exhaustivo de todo lo representado. Lo que cuenta es lo pictórico. La emoción del observador debe partir primeramente de las armonías de los colores, de su musicalidad. Más que sublimar la habilidad técnica, se intenta encontrar la unidad en el cuadro en cuanto a sus elementos pictóricos y se enfatiza en el interés por alcanzar la máxima expresión. A este respecto Gauguin asegura que otorgando el máximo grado de análisis a todo lo representado se desvirtúa la relación entre los elementos del conjunto, pudiendo convertirse además el proceso de creación en un acto mecánico que conduce a la monotonía, que quedará también reflejada en la obra. Como diría años después Kandinsky parafraseando a Gauguin, los impresionistas habían liberado el color y ahora era el momento de liberarse de las restricciones de la apariencia visual.

“Verdad es que los impresionistas estudiaron el color puro, como valor decorativo, pero todavía conservaron una traba: las ataduras de la verosimilitud natural. Buscaron en el ojo, en lugar de bucear en el fondo misterioso del alma, y por eso cayeron en motivaciones científicas... un dogma más.” [...]

“No trabajéis tanto según la naturaleza. El arte es abstracción. Tomad de la naturaleza lo que de ella veáis en vuestros sueños.” [...]

“De la misma manera me gustaría mantenerme alejado, todo lo posible, de cuanto tenga un efecto ilusionista y, por cuanto la sombra es el elemento ilusionista del sol, también me inclino a reprimirla. Pero cuando

la sombra se incorpora a vuestra composición como una forma necesaria, entonces es algo distinto. Siempre que no os consideréis esclavos de la sombra.”²² (Gauguin)

En sus manifestaciones, Gauguin deja claro, por otro lado, que su intención no es enfrentarse a la naturaleza. No acepta su imitación, pero no duda en coger de ella lo que sea necesario y cuando sea necesario. Pone todos los recursos, incluida ella misma, al servicio de la pintura, y corrobora el sentimiento romántico en el que se considera al ser humano como centro del arte. *No pinte demasiado del natural* –aconsejaba el maestro francés a sus discípulos– *el arte es una abstracción, extráigala de la naturaleza soñando ante ella y piense más en el proceso creativo que en el resultado* ²³ Ya no se trata de representar únicamente una serie de objetos, un paisaje, personas o una historia, sino de llegar a entender como motivo fundamental del arte el acto de pintar por pintar. *“Mis composiciones –dice Gauguin– no parten, como las de Puvis de Chavannes, de una idea a priori, a la que después se insufla vida gracias a la reproducción plástica.”*²⁴ La capacidad de comunicación de los valores estéticos en sí mismos queda patente y comienza un camino caracterizado por la búsqueda de la esencia del arte.

²² Gauguin citado en Hess, W., *op. cit.*, pp.45–46

²³ Gauguin a Schuffenecker, en Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje*, Madrid, ed. Istmo, 2000, p.55. / Cita datada en 1888

²⁴ Gauguin citado en Hess, W., *op. cit.*, p.48

5.2.3. Gauguin y los *nabis*. La obra de arte como equivalente de la sensación recibida.

*Un consejo, no pinte demasiado del natural. El arte es una abstracción, extráigala de la naturaleza soñando ante ella y piense más en el proceso creativo que en el resultado*²⁵

Gauguin

En su búsqueda de la esencia del arte, Gauguin había profundizado en diversas ideas sobre las que también se sustentaba el desarrollo de la abstracción, como son la eliminación del temor a la pintura dejando libres las emociones, la exaltación de la naturaleza, la búsqueda de la síntesis de sus armonías y la introducción del símbolo como un elemento clave para dar el salto hacia nuevas perspectivas. Se trataba de la traducción plástica de las sensaciones que produce el entorno en simbiosis con una realidad interior propia, y que se produce a través de elementos pictóricos puros con una importante independencia de la apariencia externa. Estas ideas fueron transmitidas por Gauguin de forma directa a los *Nabis*, un grupo de artistas que se formaron alrededor suyo. Su máximo exponente teórico, Maurice Denis, relata una de las declaraciones más reveladoras del maestro:

“¿Cómo ves este árbol?” –había dicho Gauguin en un rincón del *Bois d’Amour*– “¿Es ciertamente verde? Usa el verde entonces, el más hermoso verde de tu paleta. Y esa sombra, ¿más bien azul? No temas pintarla tan azul como te sea posible”.

Así conocimos por primera vez, de una manera paradójica e inolvidable, el fértil concepto de la “superficie plana cubierta de colores organizados con un cierto orden”. Así aprendimos que toda obra de arte es una transposición, una caricatura, el apasionado equivalente de una sensación recibida.”²⁶ (Denis)

²⁵ Gauguin a Schuffenecker, en Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje*, Madrid, ed. Istmo, 2000, p.55. / Cita datada en 1888

²⁶ Maurice Denis citado en Chipp, H., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, ed. Akal, 1995, pp.117–118 / Cita datada en 1890

“Hemos sustituido la idea de “la naturaleza vista a través de un temperamento”²⁷ por la teoría de la equivalencia o del símbolo; afirmamos que las emociones o estados espirituales provocados por un espectáculo cualquiera llevan a la imaginación del artista símbolos o equivalencias plásticas, capaces de reproducir emociones o estados de espíritu sin que sea necesario hacer una copia del espectáculo inicial.”²⁸
(Denis)

Gauguin había mostrado a los *Nabis* cómo se había desvinculado de la naturaleza precisamente mediante la exaltación emocional de sus referentes: multiplicando la intensidad de las armonías naturales, deformando sus estructuras formales, utilizando gruesos contornos y líneas oscuras como delimitación de los espacios... Hasta tal punto se habían forzado los referentes naturales que llegó un momento en que algunos de ellos llegaron a perder parte de su identidad original para transformarse prácticamente en puros recursos plásticos. Aunque, como había confesado Van Gogh, todavía era necesaria la realidad visible para tomar referencias y mantener un cierto sentido de orden, el artista tenía libertad para manipularla y verla fundamentalmente como una fuente de emociones. La abstracción total todavía no había llegado, pero la pintura, ayudada por la aparición de la fotografía, comenzaba a avanzar desde su autonomía, y consideraba a la naturaleza únicamente como base universal donde acudir para aprender y extraer sus leyes y equivalencias.

“Así, para cada estado de nuestra sensibilidad debe existir una correspondiente armonía objetiva capaz de expresarla.

El arte ya no es únicamente una sensación visual de la que tomamos nota, una fotografía, por muy refinada que pueda ser, de la naturaleza. No, es una creación de nuestro espíritu, para el cual la naturaleza no es sino el pretexto. En vez de “trabajar con la vista, investigamos en el misterioso centro del pensamiento”, como dijera Gauguin. De este modo, la imaginación vuelve a ser, como quería Baudelaire, la reina de nuestras

²⁷ Aforismo de Zola citado por Maurice Denis.

²⁸ Maurice Denis citado en Chipp, H., *op. cit.*, p.122 / Cita datada en 1909

facultades. Liberamos así nuestra sensibilidad, y el arte, en vez de ser una *copia*, es *deformación subjetiva* de la naturaleza.”²⁹ (Denis)

“El punto de vista simbolista nos exige considerar la obra de arte como el equivalente de una sensación recibida; por lo tanto, para el artista la naturaleza sólo puede ser un estado de su propia subjetividad, y lo que llamamos deformación subjetiva es, virtualmente, estilo.”³⁰ (Denis)

²⁹ Maurice Denis citado en Chipp, H., *op. cit.*, p.122 / Cita datada en 1909

³⁰ Maurice Denis citado en Chipp, H., *op. cit.*, p.123 / Cita datada en 1909

5.2.4. Cézanne. La apertura de un nuevo espacio pictórico.

Paul Cézanne es uno de los referentes más directos donde se sustentan los preámbulos de la abstracción, que se personifican especialmente en los pintores cubistas, para quienes fue fundamental el pensamiento y la obra del maestro francés. Cézanne, al igual que Van Gogh y Gauguin, tiene sus fuentes en la naturaleza pero, a diferencia de ellos, no pretende exaltarla, sino plasmarla lo más fielmente posible a través de su temperamento interior. Con Cézanne se produce una fusión entre la naturaleza y la condición personal del artista en la que se busca el mayor equilibrio posible profundizando en los valores universales del arte para llegar a una máxima unidad necesaria para alcanzar, según afirma el propio pintor, una obra merecedora de estar en los museos. Como se desprende de sus palabras, una de las claves para llevar a cabo sus propósitos fue intentar combinar la comprensión de los valores que se habían mantenido presentes en las obras de maestros antiguos con una búsqueda incesante de las leyes fundamentales de la pintura extraídas de la naturaleza entendida como elemento referencial absoluto:

“El Louvre es el libro en que aprendemos a leer. Sin embargo, no debemos contentarnos con retener las bellas fórmulas de nuestros ilustres predecesores. Salgamos de él para estudiar la hermosa naturaleza, tratemos de extraer el espíritu de ésta e intentemos expresarnos según nuestro temperamento personal. El tiempo y la reflexión, por otra parte, modifican poco a poco la visión, y por fin nos llega la comprensión.”³¹
(Cézanne)

³¹ Cézanne, Paul., *Correspondencia*, Madrid, ed. Visor Dis. (La balsa de la medusa), 1991, p.389 / Cita datada en 1905

Tal como se apuntó anteriormente, Cézanne fue precursor de las primeras vanguardias abstractas. Como Van Gogh y Gauguin, él también reivindicó, mediante el estudio profundo de la naturaleza, la condición personal del artista manifestada a través de los propios medios pictóricos. Una de sus contribuciones más significativas es su evolución plástica hacia un nuevo espacio pictórico mediante la descomposición de las formas y la no consideración del cuadro como una ventana donde se proyecta una composición visual tal como la recoge nuestra percepción. Así, al camino potenciado por las tendencias expresionistas y simbolistas que refuerzan la idea de autoexpresión de los sentimientos interiores del individuo más allá de la representación de una realidad exterior, y a los avances pictóricos de Turner y Monet centrados en la disolución de las formas a favor del color y de la presencia matérica, se unen las investigaciones de Cézanne que se dirigen hacia la ruptura de la perspectiva y de la forma convencional que habían perdurado desde el Renacimiento. No obstante, su propósito no es eliminar la forma, sino precisamente destacar su identidad al lado de los demás elementos artísticos. De este modo, la fidelidad a la naturaleza de Cézanne se encamina hacia una comprensión más global de la realidad visual, una realidad más pictórica y más abstracta.

“...al ser ya viejo, alrededor de setenta años, las sensaciones cromáticas que produce la luz son en mí causa de abstracciones que no me permiten cubrir mi lienzo ni pretender la delimitación de los objetos cuando los puntos de contacto son tenues y delicados; de ahí que mi imagen o cuadro sean incompletos.”³² (Cézanne)

³² Cézanne, P., *op.cit.*, p.390 / Cita datada en 1905

5.3. La antesala de una pintura sin objeto.

5.3.1. Juan Gris. La relación entre abstracción y objeto.

Si bien la abstracción no es el fin último de Cézanne, en cuyos objetivos se contemplan con una preocupación similar o mayor otras cuestiones pictóricas, su pintura es un punto de referencia clave en diversas vías artísticas que se dirigen hacia la ruptura con los planteamientos convencionales de la construcción pictórica. Como se indicó anteriormente, la vía más directa es el cubismo, un movimiento en cierto sentido continuador de los logros de Cézanne. Junto a las corrientes más expresionistas y modernistas, el cubismo es considerado en términos generales uno de los principales movimientos artísticos donde se apoya la abstracción pictórica. El cubismo rompe definitivamente con la perspectiva renacentista y determina la idea del cuadro como objeto. Con este movimiento se desarrolla un nuevo planteamiento artístico que formará parte de una de las características esenciales y causa fundamental de la diversidad del arte del siglo XX: tomar una parte por el todo, o dicho de otro modo, convertir una parte en un todo, hacer de una realidad fragmentaria una realidad absoluta. Los pintores cubistas recogen de Cézanne la descomposición de las formas para a partir de ello crear, de modo consecuente, una nueva realidad total. Una realidad que el cubismo desestructura, pero no elimina. A diferencia de la evolución de Monet hacia la desaparición de las formas o la del expresionismo hacia la distorsión y deformación de la apariencia externa de los objetos, ambos siempre sujetos a una realidad inmutable, el cubismo, pese a no contemplar una abstracción pura, crea una realidad paralela y rompe la vinculación visual estructural que hasta entonces existía entre arte y naturaleza, abriendo definitivamente las puertas hacia nuevas perspectivas artísticas. Creado por Braque y Picasso, y promulgado entre otros por las conclusiones de Gleizes o Metzinger, el cubismo adquiere una profunda definición teórica gracias fundamentalmente a las reflexiones de Juan Gris, considerado como el cubista más relevante después de sus fundadores.

Para Gris, ya no es determinante reflejar la realidad tal como se visualiza ante nuestros ojos. Lo importante es la idea del objeto y proceder a realizarlo tal como indican las concepciones plásticas del creador, convirtiéndolo así en un hecho real. De este modo, en la realidad plástica del arte lo universal no tiene tanto que ver con lo que formalmente se identifica un objeto, sino con aquellas realidades estéticas esenciales que transmiten sensaciones del mismo. “Cézanne, –afirma Juan Gris– *de una botella hace un cilindro, yo... de un cilindro hago una botella*”³³. Cézanne construirá a partir de los objetos unas sensaciones plásticas. Juan Gris, a partir de unas sensaciones plásticas, construirá los objetos:

“Trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación, intento concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo que significa que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. [...] quiero llegar a producir individuos especiales partiendo del tipo general.”

³⁴ (Juan Gris)

“Cézanne, de una botella hace un cilindro; yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, de un cilindro hago una botella, una cierta botella. Cézanne va hacia la arquitectura; yo parto de ella, por esto compongo con abstracciones (colores) y compongo cuando éstos colores han devenido objetos; por ejemplo, compongo con un blanco y un negro, y organizo cuando este blanco se ha convertido en un papel y el negro en una sombra; quiero decir que arreglo el blanco para convertirlo en papel y el negro para que sea una sombra.”³⁵ (Juan Gris)

Con sus palabras, Juan Gris está mostrando su idea de abstracción. Parte de ella para llegar a lo concreto. No intenta traducir la realidad según su apariencia formal sino tal como los propios recursos plásticos van transformándola a lo largo del proceso del cuadro. Es decir, la pintura manda sobre el objeto. Una idea que desembocará posteriormente en la abstracción pura, pero a la que no obstante renegaran la mayoría de los cubistas, pues para ellos el tema todavía tiene un gran valor.

³³ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.-H., *op. cit.*, p.417 / Cita datada en 1921

³⁴ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.-H., *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, Barcelona, ed. Cuaderns Crema, 1995, p.417 / Cita datada en 1921

³⁵ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.-H., *op. cit.*, p.417 / Cita datada en 1921

“Se puede objetar esto: ¿Qué necesidad hay de dar significaciones de realidades a esas fuerzas, puesto que ya concuerdan entre sí y constituyen una arquitectura? Respondo: el poder de sugestión de toda pintura es considerable. Cada espectador tiende a atribuirle un sentido. Es preciso prever, adelantarse y ratificar esa sugestión que fatalmente se producirá al transformar en tema esa abstracción, esta arquitectura debida sólo a la técnica pictórica. Para ello, es preciso que el artista sea espectador y que modifique el aspecto de esas relaciones de formas abstractas.”³⁶ (Juan Gris)

“Para mí, la pintura es un tejido continuo y homogéneo cuyos hilos serían, en un sentido, el lado representativo o estético, mientras que los del otro sentido significarían la técnica, el lado arquitectónico o abstracto de la obra. Estos hilos se sostienen mutuamente, y cuando los hilos faltan en un sentido, el tejido resulta imposible.”³⁷ (Juan Gris)

Cuando el arte abstracto puro estaba dando sus primeros pasos apoyado en gran medida en el cubismo, éste último se mantiene aferrado al objeto. En el cubismo se produce una lucha constante entre la abstracción y la representación que lleva incluso a momentos de confusión, o quizás de fusión entre ambos. Braque afirma sobre la concepción de un autorretrato que *“por más que cambie de ideas, sigue teniendo la nariz en medio de la cara”*³⁸. Picasso rechaza la idea de abstracción total alegando que no existe el arte abstracto y que siempre es necesario partir de algo. Juan Gris defiende la necesidad de la idea, la necesidad del *qué* (el objeto), para llevar a cabo el *cómo* (la plástica pictórica). Albert Gleizes y Jean Metzinger admiten también la indispensabilidad de una referencia natural, entendiendo que para alcanzar la abstracción se necesita llevar a cabo un largo camino que se centra en un estudio profundo de los elementos de la naturaleza. Su objetivo es conocer las relaciones armónicas y formales que se encuentran en el entorno visible, así como aprender a traducirlas mediante un proceso de síntesis, un proceso de abstracción.

³⁶ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.-H., *op. cit.*, p.431 / Cita datada en 1924

³⁷ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.-H., *op. cit.*, p.433 / Cita datada en 1924

³⁸ Braque, Georges, *El día y la noche*, Barcelona, ed. El Acantilado, 2001, p.29

“...admitamos que la reminiscencia de las formas naturales no debería quedar totalmente desterrada, de momento al menos. A un arte no se lo eleva de buenas a primeras hasta la efusión pura.”³⁹

(Gleizes–Metzinger)

“En ciertos momentos la realidad está muy próxima, en otros se aleja. La marea sube o baja, pero el mar está siempre ahí.”⁴⁰ (Picasso)

“No hay arte abstracto. Siempre es necesario comenzar por algo. Se puede después quitar toda apariencia con la realidad; ya no hay peligro, pues la idea del objeto ha dejado una huella imborrable. Es él el que ha provocado al artista, ha excitado sus ideas, puesto en movimiento sus emociones. Ideas y emociones serán definitivamente prisioneras de su obra; por mucho que ellas hagan, ya no podrán escaparse del cuadro; forman parte integrante de él aunque su presencia no sea ya discernible.”

⁴¹ (Picasso)

“Un pintor amigo mío⁴² escribió: «No se hace un clavo con un clavo, sino con hierro». Siento contradecirle, pero creo justamente lo contrario. Se hace un clavo con un clavo, pues si la idea de la posibilidad del clavo no fuera previa, habría el peligro de fabricar un martillo o unas tenacillas.”⁴³

(Juan Gris)

Del mismo modo que un *objeto* sugiere emociones por medio de su color, por sus formas y por el *pensamiento* sobre su significado, en el caso de una obra abstracta este *objeto* también está presente, pero no siempre como algo físicamente reconocible, sino como un conjunto de pensamientos en relación con los elementos plásticos, color, forma, etc., que nos provocan a su vez unas emociones por sí mismos. Emociones que también están presentes en la pintura representativa, pero que en este caso adquieren mayor protagonismo. Podemos

³⁹ AA.VV., A. Gleizes – J. Metzinger. *Sobre el cubismo*, Murcia, ed. Colección de arquitectura, 1986, p.33 / Cita datada en 1912

⁴⁰ Trad. a., Picasso, P., *Propos sur l'art*, ed. Gallimard, 1998, p.126

⁴¹ Trad. a., Picasso, P., *op. cit.*, p.33 / Cita datada en 1935

⁴² Se refiere a George Braque

⁴³ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.–H., *op. cit.*, p.420 / Cita datada en 1924

considerar la sensación de un recuerdo como un *objeto* que no tiene una forma reconocible pero, de alguna forma, existe.

Los cubistas consideran por tanto que un cuadro sin intención representativa sería “*un estudio técnico siempre inacabado*”⁴⁴. Esto no implica que no estén en contra de una pintura imitativa. “*La palabra gato, con las letras, no imita un gato*”, dice Picasso, “*No es necesario imitar la vida, hay que trabajar como ella*”⁴⁵. El artista debe conferir al proceso pictórico una libertad sólo limitada por el objeto, y no debe aceptar ni la previsión ni la predeterminación en la creación, sino mantener su autonomía y la de sus valores plásticos.

“Es preciso que ignore hasta la terminación de la obra su aspecto total. Imitar un aspecto preconcebido es como imitar el aspecto de un modelo.”

⁴⁶ (Juan Gris)

“Una pintura que no fuera sino la copia fiel de un objeto no sería un cuadro, pues, aunque llenara las condiciones de la arquitectura coloreada, carecería de estética, es decir, de elección en los elementos de la realidad que expresa. No sería sino la copia de un objeto, jamás un tema.” ⁴⁷

(Juan Gris)

“No basta tomar telas, pinceles, colores para hacer pintura. Se hará un paisaje, una mujer desnuda, cacerolas que brillen, triángulos o cuadros; no se hará pintura si la idea de pintura no existe *a priori*. Es necesario, pues, intentar saber en qué consiste la pintura y cuál es su fuente.” ⁴⁸

(Juan Gris)

⁴⁴ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.-H., *op. cit.*, p.433

⁴⁵ Trad. a., Picasso, P., *op. cit.*, pp.140 y 141

⁴⁶ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.-H., *op. cit.*, p.431 / Cita datada en 1924

⁴⁷ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.-H., *op. cit.*, p.433 / Cita datada en 1924

⁴⁸ Juan Gris citado en Kahnweiler, D.-H., *op. cit.*, pp.420-421 / Cita datada en 1924

5.3.2. Más allá de la percepción visible. Boccioni, Carrá, Russolo, Balla, Severini.

Una vez más afirmamos que el retrato, para ser una obra de arte, no puede ni debe parecerse a su modelo, y que el pintor lleva en sí los paisajes que quiere reproducir. Para pintar una figura no es necesario hacerla; es necesario hacer su atmósfera⁴⁹

Boccioni/Carrá/Russolo/Balla/Severini

Esta declaración futurista, publicada en 1910, podría haber encajado perfectamente como prólogo de la acuarela de Kandinsky fechada en el mismo año, considerada como la primera obra abstracta. El futurismo italiano, apoyado en las ideas y obras cubistas, es otro trascendental movimiento donde se encuentran unos planteamientos artísticos revolucionarios que también anuncian algunas de las claves que iban a sustentar la pintura no representativa. Es el primer movimiento que se acerca de un modo programático y de forma teórica a las lindes de la abstracción pura.

Abanderado por el escritor y activista político Marinetti, el futurismo fue de corta duración pero, en su momento, de una intensidad comunicativa y propagandística espectacular. Las ideas futuristas se extienden muy rápidamente durante la segunda década del siglo XX a toda Europa, llegando a la antigua Rusia, y actúan a través de sus principios vanguardistas como una referencia fundamental en la apertura hacia nuevas maneras de entender la vinculación entre arte, sociedad y vida. Severini, uno de sus integrantes, animó a sus compañeros a viajar a París donde gracias a su contacto con el cubismo se modifican y amplían profundamente sus pensamientos artísticos.

⁴⁹ Boccioni, U., Carrá, C., Russolo, L., Balla, G. y Severini, G., *La pintura futurista: Manifiesto técnico (1910)* en De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 2001, p.311 / Cita datada en 1910

“...la finalidad del arte puede ser definida así: *reconstruir el universo según las mismas leyes que lo rigen.*

Pues, si nos remontamos hasta las primeras manifestaciones del arte, vemos que la *imitación* en general y la del cuerpo humano en particular están en el origen del sentido artístico.

Así, antes de saber cómo estaba él construido, el hombre comenzó por imitarse. Pero, cuanta más conciencia tomó de su construcción y de su identidad con el Universo, más se alejó de la imitación exterior, para acercarse a la reconstrucción interior, es decir: a la *creación.*”⁵⁰ (Severini)

Los pintores futuristas intentan transmitir la idea de que lo importante en la pintura no es el parecido formal, sino la transmisión de una serie de percepciones que se pronuncian a través de la imagen y de todo lo que la rodea más allá de los límites de lo visible. Es una transmisión de sensaciones que culmina en relaciones esencialmente plásticas. El futurismo, con respecto al fauvismo, el Die Brücke y el cubismo, era el más cercano a las concepciones teóricas abstraccionistas. Intenta prescindir de la apariencia formal del objeto para plasmar su atmósfera, su espíritu y sus fuentes interiores, trascendiendo los límites del cuadro. Así lo describen en sus manifiestos:

“Para hacer vivir al espectador en el centro del cuadro, según expresión de nuestro manifiesto, es preciso que el cuadro sea la síntesis de *aquello que se recuerda y aquello que se ve.*

Se ha de reflejar lo invisible, que rebulle y vive más allá de los espesores, lo que tenemos a derecha, izquierda y detrás de nosotros, y no tan sólo el pequeño cuadrado de vida artificialmente encerrada como entre los decorados de un teatro.”⁵¹ (Boccioni/Carrá/Russolo/Balla/Severini)

“...es posible descubrir en nuestros cuadros manchas, líneas y zonas de color que no corresponden a realidad alguna, sino que, de acuerdo con

⁵⁰ Severini, G., *Del cubismo al clasicismo*, Murcia, ed. Colección de arquitectura, 1993, pp.41-42

⁵¹ Boccioni, U., Carrá, C., Russolo, L., Balla, G. y Severini, G., *Los expositores al público (1912)* en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit., p.150 / Cita datada en 1912

una ley de nuestra matemática interior, preparan musicalmente y acrecientan la emoción del espectador.

[...]

Creamos aún, en cierta manera, un ambiente emotivo, buscando a golpe de intuición las simpatías y vínculos existentes entre la escena exterior (concreta) y la emoción interior (abstracta). Esas líneas, esas manchas, esas zonas de color aparentemente ilógicas e inexplicables, tales son las misteriosas claves de nuestros cuadros.

[...]

Día a día vamos destruyendo en nosotros y en nuestros cuadros las formas realistas y los detalles evidentes que nos han servido para establecer un diálogo inteligible entre nosotros y el público.”⁵²

(Boccioni/Carrá/Russolo/Balla/Severini)

Dentro del espíritu abstracto de las inquietudes de los futuristas, entra en juego un elemento esencial en su pintura: el intento de captar e integrar en sus realizaciones plásticas el movimiento y el dinamismo de la vida moderna. Una cualidad dinámica que no está limitada a los sujetos móviles, sino que trasciende a otro tipo de aspectos, entre ellos su concepto de *simultaneidad* entendido como concentración de los diversos estados de ánimo variables que se encuentran en nuestro entorno. Los objetos transmiten sus energías por medio de la descomposición de sus líneas que serán de variabilidad infinita, pues esta descomposición “no es guiada por leyes fijas, sino que varía según la característica personalidad del objeto y la emoción de quien lo contempla.”⁵³

“Tras haber representado, por ejemplo, en un cuadro, el hombro o la oreja derechos de un individuo, nos parece completamente ocioso y vano representar también el hombro y oreja izquierdos de esa misma figura. Nosotros no dibujamos los sonidos, sino sus intervalos vibrantes. No pintamos las enfermedades, sino sus síntomas y consecuencias. [...]

⁵² Boccioni, U., Carrá, C., Russolo, L., Balla, G. y Severini, G., *Los expositores al público (1912)* en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit., pp.152-153 / Cita datada en 1912

⁵³ Boccioni, U., Carrá, C., Russolo, L., Balla, G. y Severini, G., *Los expositores al público (1912)* en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit., p.150 / Cita datada en 1912

Llegamos así a lo que nosotros llamamos *la pintura de los estados anímicos.*"⁵⁴ (Boccioni/Carrá/Russolo/Balla/Severini)

"Al pintar a alguien en un balcón, no limitamos la escena a lo que el marco de la ventana permite ver, sino que nos esforzamos por reflejar el conjunto de sensaciones visuales que ha recibido esa persona desde el balcón: el bullicio soleado de la calle, la doble hilera de casas que se extienden a su derecha y a su izquierda, los balcones floridos, etc. Esto es: la simultaneidad ambiental y, en consecuencia, la dislocación y desmembramiento de los objetos, la dispersión y confusión de los detalles, libres de la lógica usual e independientes unos de otros."⁵⁵ (Boccioni/Carrá/Russolo/Balla/Severini)

"Entonces, todos se darán cuenta de que bajo nuestra epidermis no serpentea el color pardo, sino que brilla el amarillo, que el rojo flamea, y que el verde, el azul y el violeta danzan bajo ella, voluptuosos y acariciadores.

¿Cómo se puede seguir viendo rosado un rostro humano, mientras que nuestra vida se ha desdoblado innegablemente en el noctambulismo? El rostro humano es amarillo, es rojo, es verde, es azul, es violeta. La palidez de una mujer que mira el escaparate de un joyero es más iridiscente que todos los prismas de las joyas que la fascinan."⁵⁶ (Boccioni/Carrá/Russolo/Balla/Severini)

"...todos los objetos inanimados revelan en sus líneas tranquilidad o locura, tristeza o alegría. Estas diversas tendencias dan a las líneas de que se forman un sentimiento y un carácter de pesada estabilidad o aérea ligereza. [...] Más aún, todo objeto influye sobre su vecino, y no por reflexión de las luces (fundamento del *primitivismo impresionista*), sino

⁵⁴ Boccioni, U., Carrá, C., Russolo, L., Balla, G. y Severini, G., *Los expositores al público (1912)* en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit., p.151 / Cita datada en 1912

⁵⁵ Boccioni, U., Carrá, C., Russolo, L., Balla, G. y Severini, G., op. cit., pp.149-150 / Cita datada en 1912

⁵⁶ Boccioni, U., Carrá, C., Russolo, L., Balla, G. y Severini, G., *La pintura futurista: Manifiesto técnico (1910)* en De Micheli, Mario, op. cit., p.312 / Cita datada en 1910

por una real concurrencia de líneas y reales batallas de planos, conforme a la ley de emoción que gobierna el cuadro (fundamento del *primitivismo futurista*).”⁵⁷ (Boccioni/Carrá/Russolo/Balla/Severini)

Principalmente de forma teórica, los pintores futuristas tienen una importante inclinación hacia la abstracción, pero no obstante, al igual que sus predecesores, para ellos el objeto es todavía imprescindible. Las nuevas temáticas del incipiente y apasionante núcleo urbano, el mundo de la tecnología, de la máquina, de la velocidad y el movimiento son tomados como modelos de referencia. Todo elemento debe ser potenciado hasta el extremo, reflejando el espíritu de la vida moderna, que se convierte en el ideal del espíritu futurista. Desean crear un equilibrio plástico que funcione de puente entre el nuevo entorno y su realidad interior. La conexión íntima con los objetos de la nueva era contribuía a separarlos aún de la abstracción entendida como universo independiente.

Mientras el cubista utiliza la forma del objeto para desintegrarla con la intención de reconstruirla en un orden diferente, y el expresionista la utiliza para distorsionarla y multiplicarla emocionalmente, el objetivo del futurista es entrar en un mundo de sensaciones puras, instando a la desaparición del objeto. Se encuentran indicios parecidos, pero ya más avanzados y desarrollados plásticamente en las pinturas de Kandinsky, en el orfismo de Delaunay y Kupka, en el constructivismo ruso y en el rayonismo de Larionov. Todos ellos, creadores de las primeras pinturas abstractas, intentan plasmar el conjunto de impresiones visuales o de otra índole que se encuentran a su alrededor más allá de los límites de la obra.

⁵⁷ Boccioni, U., Carrá, C., Russolo, L., Balla, G. y Severini, G., *Los expositores al público (1912)* en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit., p.150 / Cita datada en 1912

5.4. Primeras manifestaciones abstractas.

El impresionismo, el postimpresionismo, el cubismo, el futurismo y las diferentes manifestaciones expresionistas y simbolistas serán determinantes para llegar a la abstracción pura. Las progresiones e interrelaciones múltiples que se dan entre estos movimientos serán desarrolladas por diversas y mutables tendencias artísticas: Der Blaue Reiter, orfismo, rayonismo, constructivismo, suprematismo, vorticismo, neoplasticismo...

De los integrantes de la naciente abstracción pictórica, Kandinsky es considerado el pionero. No obstante, las primeras obras que se pueden considerar abstractas se remontan al menos a las láminas de Laurence Sterne, de la primera edición de *Tristan Shandy* en 1760, a las manifestaciones artísticas de Georgiana Houghton, quien en 1871 realizó una exposición en Londres donde se mostraban múltiples espirales caóticas y dinámicas, a los *gouaches* del escritor Victor Hugo, a la obra de la artista sueca Hilma af Klint o a algunas pinturas simbolistas del pintor lituano Mikolajus Konstantinas Ciurlionis realizadas a partir de 1905. Parece, por tanto, que el otorgamiento generalizado a Kandinsky como pionero de la abstracción viene dado a modo de reconocimiento por su profunda labor en este campo artístico. En ese sentido sí que es seguramente el primero en profundizar teórica y plásticamente de forma sistemática sobre la idea de abstracción pura, cuya práctica, a diferencia de otros artistas como Delaunay o Larionov, no abandonó hasta su muerte en 1944. En su figura se condensan las principales raíces precursoras de la abstracción, desde el romanticismo y el simbolismo hasta los movimientos que inician el siglo XX. En 1909 Kandinsky creó junto a Jawlensky la Nueva Asociación de Artistas de Munich (NKV), donde confluyen en torno a sus ideas artistas de las primeras vanguardias, entre ellos los hermanos Burliuk, Le Fauconnier, Picasso, Rouault, Braque, Derain, Van Dongen y Vlaminck.

5.4.1. Kandinsky. De la naturaleza a la abstracción.

*La imposibilidad y la inutilidad (en el arte) de copiar el objeto sin finalidad concreta y el afán de arrancar al objeto la expresión, constituyen los puntos de partida desde los que el artista avanza hacia objetivos puramente artísticos (es decir pictóricos), alejándose del matiz «literario» del objeto*⁵⁸

Kandinsky

La labor de Kandinsky en el terreno de la abstracción es una de las más importantes aportaciones en la historia del arte. Su influencia fue enorme, y a ello contribuyeron de forma decisiva sus ideas y teorías artísticas, muchas de ellas manifestadas a través del grupo por él liderado Der Blaue Reiter, y también mediante su ejercicio como profesor en la Escuela de la Bauhaus y como integrante en Die Blauen Vier. Como ya se ha mencionado, a Kandinsky se le atribuye la primera obra abstracta, aunque su importancia radica más bien en ser considerado el primer artista que profundiza en las cualidades abstractas de la pintura de una forma sistemática tanto teórica como plásticamente. A Kandinsky se le puede atribuir también, en cierto modo, el significativo papel de eslabón entre las corrientes artísticas que le anteceden, que toman la naturaleza como referente en todos los sentidos, y las que le suceden, que pretenden alejarse completamente de su dependencia⁵⁹. Kandinsky no se encuentra realmente ni en un lado ni en el otro. No aboga por una pintura gregaria de la naturaleza, pero no la niega, y no duda en afirmar que el arte parte de ella y es un resultado lógico de sus leyes.

Llegar a conclusiones tan novedosas, como lo es romper definitivamente con una tradición figurativa que se había mantenido durante siglos, no surge de un modo espontáneo, sino a través de un largo proceso de pensamiento y meditación. La pintora del expresionismo alemán Gabrielle Münter, discípula y

⁵⁸ Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, ed. Paidós, 2000, p.60

⁵⁹ A este respecto ver el capítulo 3.6, dedicado a Kandinsky, en el apartado *La naturaleza como objeto, lugar y referencia* Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, ed. Paidós, 2000, p.60

amante de Kandinsky, afirmaba que él reconocía que *“siempre le había gustado el color, incluso de niño, mucho más que el contenido”*⁶⁰, y que a menudo le decía *“los objetos me molestan”*⁶¹. Pero el camino de Kandinsky hacia la abstracción, según sus testimonios autobiográficos relatados en *Mirada retrospectiva*, había tenido su punto de inflexión con el descubrimiento en 1895 de la obra *El almiar* de Monet, colgada en una exposición de los impresionistas, y que le había creado a la vez gran admiración y desconcierto (suceso descrito por el propio pintor, cuya cita al respecto se encuentra en pp.189–190 de este mismo apartado). Con esta experiencia, Kandinsky confirma lo decisiva que fue la influencia de Monet para llevar a cabo su evolución hacia la abstracción y, por tanto, constata lo importante que es en la trayectoria de un artista su entorno cultural y referencial. En este sentido, Kandinsky considera también un factor fundamental en su orientación hacia una nueva pintura el extraordinario descubrimiento de la división del átomo, que resume de algún modo la fulgurante evolución tecnológica y científica que había sufrido la sociedad occidental durante el último siglo y que había sido igualmente importante para el desarrollo del arte. Este *acontecimiento científico*, según palabras del propio pintor, *“vino a eliminar uno de los obstáculos más importantes en este camino... En mi alma, la desintegración del átomo era lo mismo que la desintegración del mundo entero. Los muros más gruesos se desmoronaban de pronto.”*⁶² (Kandinsky)

⁶⁰ Gabrielle Münter citada en Rodríguez, Nuria, *Archivo y Memoria Femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900–1945)*, p.205

⁶¹ Gabrielle Münter citada en Rodríguez, N., *op. cit.*, p.205. A este respecto también dice Münter: “Él [Kandinsky] ya había mostrado un gran interés por la abstracción cuando visitamos Túnez en 1904. La interdicción musulmana de la pintura figurativa pareció despertarle la imaginación y esa fue la primera vez que le oí decir que los objetos le molestaban.” (Münter, G., citada en Rodríguez, N., *op. cit.*, p.205)

Münter, por otro lado, aun habiendo aprendido de Kandinsky cuando estuvieron juntos, tanto en cuanto a su técnica pictórica como a sus pensamientos teóricos, finalmente desarrollo su propia forma de entender la pintura, como ella misma describe a continuación: Cuando empiezo a pintar es como si me tirara de repente al agua, y nunca sé de antemano si seré capaz de nadar. Bueno, fue Kandinsky el que me enseñó la técnica de la natación. Me refiero a que me enseñó a trabajar con una rapidez suficiente como para ser capaz de conseguir este tipo de registro rápido y espontáneo de los momentos de la vida. En 1908, por ejemplo, cuando pinté mi Montaña Azul, había aprendido el truco. Surgió de forma tan fácil y natural como lo es el canto para el pájaro. Después de eso, trabajé cada vez más yo sola. Cuando Kandinsky se interesó más en el arte abstracto, yo también probé mi mano, por supuesto, en algunas improvisaciones de la misma naturaleza general y que las de él. Pero pienso que yo había desarrollado un estilo figurativo propio, o al menos un estilo que se adecuaba a mi temperamento, y me he mantenido fiel a este estilo desde entonces, con algunas variaciones cortas ocasionales en el ámbito de la abstracción.” (Gabrielle Münter citada en Rodríguez, N., *op. cit.*, p.206)

⁶² Kandinsky, W., *Mirada retrospectiva, op. cit.*, p.103

El estrecho vínculo que kandinsky mantuvo con la música fue igualmente importante como elemento referencial clave para impulsar y desarrollar su idea de abstracción pictórica⁶³. Por otro lado, también fue determinante una curiosa experiencia que tuvo en 1908, al regresar de una de sus excursiones de pintura al aire libre.

“Se acercaba el crepúsculo, volvía a casa, a mi estudio de Munich, con mi caja de colores, tras haber hecho un apunte, todavía sumergido en mi sueño y en el recuerdo del trabajo realizado, cuando, de pronto, distinguí en la pared un cuadro de una extraordinaria belleza, que brillaba como iluminado por dentro. Me quedé pasmado; después me acerqué a aquel cuadro-acertijo, donde no distinguía sino formas y colores, y cuyo contenido me era incomprendible. Pronto encontré la clave del acertijo: era uno de mis cuadros colgados del revés. Intenté a la mañana siguiente, a la luz del día, recuperar la impresión de la víspera; pero solo a medias lo conseguí. Incluso del revés descubría siempre el objeto.”⁶⁴
(Kandinsky)

[sobre Lohengrin, de Wagner]

“...los violines, los contrabajos y, muy especialmente, los instrumentos de viento personificaban entonces para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo[de Moscú]. Mentalmente veía todos mis colores; los tenía ante mis ojos. Líneas salvajes, casi dementes, se dibujaban frente a mí. No legaba hasta el punto de decirme que Wagner había pintado “mi hora” en música. Pero se manifestó muy claramente que el arte en general poseía una fuerza mucho mayor de lo que me había parecido al principio y que, por otra parte, la pintura podía desplegar las mismas fuerzas que la música.”⁶⁵ (Kandinsky)

Estas experiencias relatadas por Kandinsky ayudan a apreciar las contradicciones internas que sufrían los artistas que habían tenido el valioso pero controvertido papel de realizar la transición de una larga tradición cultural

⁶³ A este respecto, ver el capítulo 5.4.1., *Sobre la relación entre música y abstracción*, en este mismo apartado

⁶⁴ Kandinsky citado en Lambert, Jean-Clarence, *Pintura abstracta*. Madrid, ed. Aguilar, 1969, p.20

⁶⁵ Kandinsky, W., *Mirada retrospectiva*, *op. cit.*, p.103 / Cita datada en 1913-1918

figurativa hacia la pintura sin objeto. Todavía en 1908, fecha del primero de los sucesos descritos anteriormente, el pintor que iba a ser apenas dos años después el autor de algunas de las primeras abstracciones volvía con su “*caja de colores, tras haber hecho un apunte...*”. Con ello se muestra la proximidad que aún se mantenía entonces entre la pintura del natural y las nuevas vanguardias.

La pintura empezaba por tanto a funcionar de forma independiente a las apariencias naturales, y sus elementos plásticos comenzaban a ser la pieza clave del rompecabezas pictórico. Kandinsky, cuando describe la pintura naturalista, prepara teóricamente el terreno que hará surgir el cambio.

“...*pintura naturalista* (como la representan el impresionismo, el neoimpresionismo y el futurismo); ahí se produce la emancipación de la finalidad práctica y, como consecuencia, va aumentando la proporción del elemento espiritual (evolución que progresa del impresionismo a través del neoimpresionismo al futurismo).

En este período, el deseo interno de avanzar hacia la exclusividad de lo espiritual es tan intenso que ya el “credo” impresionista proclama: ‘Lo esencial del arte no es el ‘qué’ (referido no al contenido artístico, sino a la naturaleza), sino el ‘cómo’”.

Parece que se da tan poca importancia al resto del primer período (origen) que la naturaleza como tal es excluida rotundamente. Al parecer la naturaleza se considera meramente como punto de partida, como un pretexto para expresar el contenido espiritual. Lo cierto es que ya los impresionistas reconocen y proclaman estos puntos de vista como partes de su ‘credo’.

Ahora bien, ese ‘credo’ no es más que un *pium desiderium* de la pintura del segundo período.

Si la elección del objeto (naturaleza) de esta pintura fuera indiferente, no tendría que buscar ‘motivos’; aquí el objeto condiciona la elaboración, y la *elección de la forma no es libre*, sino que depende del objeto.

Borrando lo figurativo (naturaleza) de un cuadro de este período, de modo que lo puramente artístico se quede *solo* en él, vemos inmediatamente que lo figurativo (naturaleza) sirve como una especie de soporte sin el cual el edificio puramente artístico (construcción) se

derrumba por falta de forma. O bien resulta que sólo quedan en el lienzo unas formas artísticas totalmente indefinidas, arbitrarias e inviables (en estado embrional). En consecuencia, en esta clase de pintura, *la naturaleza* (el ‘qué’ en los términos del correspondiente movimiento) no es secundaria, sino *esencial*.

La eliminación del elemento práctico, de lo figurativo (naturaleza), sólo es posible cuando ese elemento esencial se sustituye por otro elemento igual de esencial. Y este elemento igual de esencial es la forma puramente artística, capaz de dar al cuadro la fuerza de la vida independiente y de erigirlo en sujeto espiritual.

Ella es, lógicamente, la construcción en el sentido anteriormente descrito y definido.”⁶⁶ (Kandinsky)

La fuerte influencia de Kandinsky se percibe en numerosos artistas. Uno de ellos fue el joven pintor Franz Marc, con quien tuvo una estrecha relación, como se aprecia en su extensa correspondencia⁶⁷. Marc sumó a la visión del pintor ruso la del francés Robert Delaunay⁶⁸, añadiendo a los medios pictóricos de forma muy personal un profundo carácter simbólico y espiritual que le inclinaron, según expresa el mismo Marc, hacia “*aquella línea pura y abstracta del pensamiento que siempre busqué y que, en el espíritu, siempre tracé a través de las cosas*”⁶⁹, lo que le condujo de forma progresiva hacia la abstracción, hasta que en sus últimas obras llegaron casi a desaparecer los elementos reconocibles. Desgraciadamente, la evolución pictórica de Franz Marc fue interrumpida por su temprana muerte en la guerra.

“Me encanta escribir sobre Kandinsky. Cuando le imagino, le veo siempre en una larga calle donde personajes grotescos gritan apresurados. Un hombre inteligente circula entre ellos: es él. [...] Sus cuadros, sin embargo, los veo al margen de la calle, sumergidos en el azul del

⁶⁶ Kandinsky, W., *Escritos sobre arte y artistas*, *op.cit.*, pp.58-59 / Cita datada en 1914. Extracto de una cita más amplia que se encuentra en pp.113-117, dentro del apartado *La naturaleza como objeto, lugar y referencia*.

⁶⁷ A este respecto ver Kandinsky, W./ Marc, F., *Correspondencia*, Madrid, ed. Síntesis, 2004

⁶⁸ A este respecto ver la correspondencia completa entre Marc y Delaunay en Marc, Franz., *Écrits et correspondances*, París, ed. École nationale supérieure des beaux-arts, 2006, pp.457-498

⁶⁹ Franz Marc citado en Hess, W., *op.cit.*, p.137

firmamento; ellos viven en la paz de su vida festiva. [...] Y siento todavía otra cosa cuando pienso en los cuadros de Kandinsky: una gratitud inefable de que haya de nuevo un hombre capaz de desplazar montañas.”⁷⁰ (Marc)

De los artistas influenciados de forma directa por Kandinsky, quizás el más marcado por su pintura y sus pensamientos fue Paul Klee. Ambos pintores habían sido compañeros en Der Blaue Reiter, en la Bauhaus y en Die Blauen Vier. Klee, sin dejar de ser una de las personalidades más singulares del siglo XX, confesaba ser un entusiasta de Kandinsky, a quien consideraba una referencia eminente tanto por su profunda espiritualidad como por sus teorías y postulados artísticos.

“¿Destrucción por amor a la construcción? ¿Indiferencia respecto del objeto y al mismo tiempo propaganda a su favor por el mal trato que se le ha hecho sufrir? Hay allí una contradicción a la cual el artista más aplicado en ello, Robert Delaunay, uno de los mejores espíritus de la época, ha dado una solución de una sobrecogedora radicalidad al crear el tipo de cuadro autónomo, viviendo sin motivo de naturaleza de una existencia plástica enteramente abstracta. Un organismo formal con respiración viva, casi tan alejado de un tapiz –es preciso subrayarlo– como lo está una fuga de Bach.

He mencionado en primer lugar el trayecto cubista de abstracción porque es allí donde el abandono del objeto aparece más plausible. Pero el otro trayecto, no cubista, ha hecho su aparición un poco más temprano en las abstracciones de Wassily Kandinsky. Este artista jamás se ha conformado con entusiasmo particular a las formas de este mundo, pero mientras el francés ha sido conducido a la abstracción por necesidad lógica y disciplina, el ruso ha logrado el mismo resultado de principio –el arte puro– llevado por la pasión y un sorprendente instinto de libertad. Es admirable ver a este hijo de Rusia evolucionar sin ninguna carga en esta Europa en la que marchamos atestados y fatigados, temiendo acompañar en su caída el pesado equipaje del que quisiéramos

⁷⁰ Trad. a., Marc, F., *op.cit.*, p.191 / Cita datada en 1913

desembarazarnos. Lectores de *Laocoonte* infectados de arriba a abajo desde la escuela, conocemos y juzgamos cuadros y museos antes de haberlos visto. Es dudoso que un giro de espíritu tan radical como el de Kandinsky nos hubiera inspirado su audacia, pues la energía espiritual se pierde en nosotros en alimentar inhibiciones, mientras que en él toma de inmediato formas productivas.

Kandinsky no espera de los museos ninguna luz, ni estos de él, y ni los más grandes maestros pueden generarle dudas sobre el valor de su propio universo espiritual. Sus obras se asemejan entre sí como verdaderos hijos de su pensamiento y sus formas, libres como en la creación del mundo, se dan la mano sin ningún esfuerzo. La cosecha es abundante, no tiene cómo contar. Las formas se sostienen unas al lado de otras, las ideas constructivas ligan el ramo pero sin fijarlo. Ningún despotismo, una libre respiración.”⁷¹ (Klee)

⁷¹ Klee, P., *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, ed. Cactus, 2007, pp.14-15 / Cita datada en 1912

5.4.2. Klee. La representación visible de las sensaciones.

El arte no reproduce lo visible; vuelve visible. Y el dominio gráfico, por su misma naturaleza, empuja fácilmente y con razón hacia la abstracción. Lo maravilloso y el esquematismo, propios de lo Imaginario, se encuentran allí dados de antemano y, al mismo tiempo, se expresan con una gran precisión. Cuanto más puro es el trabajo gráfico, es decir cuanta más importancia se da a los cimientos formales de una representación gráfica, más disminuye el aparato propio de la representación realista de las apariencias.

El arte puro supone la coincidencia visible del espíritu del contenido con la expresión de los elementos de forma y del organismo formal ⁷²

Paul Klee

Entre los nueve mil trabajos que aproximadamente realizó Paul Klee, la mayoría tienen referencias figurativas. No obstante, su personalidad y sus ideas artísticas fueron muy significativas en la abstracción. Con un gran sentido espiritual, en cierto modo tutorizado por su compañero Kandinsky, Klee tampoco considera que trascender los límites de la apariencia natural debe significar la negación de la naturaleza, sino que es a partir de esta última desde donde se pueden alcanzar los más altos propósitos abstractos.

“Todos los caminos se encuentran en el ojo, en un punto de unión desde donde se convierten en Forma para desembocar en la síntesis de la mirada exterior y de la visión interior. En ese punto de unión se arraigan formas trabajadas por la mano que se apartan enteramente del aspecto físico del objeto y que sin embargo —desde el punto de vista de la Totalidad— no lo contradicen.

Las impresiones recogidas sobre las diferentes vías y convertidas en obra informan al que estudia la naturaleza sobre el grado alcanzado en su diálogo con el objeto.

⁷² Klee, P., *Teoría del arte moderno*, op. cit., p.35 / Cita datada en 1920

Su progreso en la observación y en la visión de la naturaleza le hace acceder poco a poco a una visión filosófica del universo que le permite crear libremente formas abstractas. Superando el esquematismo de lo que se desea demasiado, estas formas alcanzan una nueva naturalidad, la naturalidad de la obra. Así el artista crea obras, o participa en la creación de obras que son a imagen de la obra de Dios.”⁷³ (Klee)

Klee, apoyado en un profundo sentimiento místico, iba en busca de la universalidad del arte mediante el descubrimiento de los principios más esenciales de los elementos que se encontraban en la naturaleza, observando que aunque lo primero que se percibe son los aspectos superficiales del entorno, el secreto está en encontrar sus cualidades más internas, sus raíces, con el fin de llegar a expresar el verdadero sentido de las cosas. “*La naturaleza –afirmaba Klee en 1909– puede permitirse derroches en todo, pero el artista debe economizar en cada detalle. La naturaleza es locuaz hasta la confusión; El artista debe saber callar ordenadamente. [...] La impresión total se basa entonces en la reflexión economizadora: hacer depender el efecto del conjunto de unas pocas fases.*”⁷⁴.

Con un espíritu cercano a los surrealistas y una formación musical muy intensa, pues sus padres eran músicos de profesión, Klee combina la libertad expresiva con un riguroso y sólido autoaprendizaje, todo ello encaminado a la comprensión del arte y a su conexión con la vida. Su búsqueda de unas leyes generales no implica, como ocurre en otros artistas abstractos de su época, la reducción de los elementos fundamentales. Klee intenta encontrar las llaves de la creación para, a partir de ahí, abrir en la pintura múltiples caminos, matices y posibilidades plásticas.

“El credo artístico de ayer y el estudio de la naturaleza ligado a él consistían en lo que bien puede llamarse un estudio arduamente detallado de las apariencias. El Yo y el Tú, el artista y el objeto, buscaban comunicarse por la vía físico-óptica a través de la capa de aire que separa el Yo del Tú. De esta forma se obtuvieron excelentes vistas de la

⁷³ Klee, Paul, *Diarios 1898-1918*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1999, p.185 / Cita datada en 1923

⁷⁴ Paul Klee citado en Hess, W., *op.cit.*, p.141

superficie del objeto filtrada por el aire. Un arte puramente óptico se elabora así hasta la perfección, mientras que el arte de contemplar y de volver visibles impresiones no físicas permanece dejado de lado.

Sin embargo no es oportuno despreciar las conquistas de la ciencia de lo visible; simplemente es preciso ensancharlas.

La sola vía óptica ya no responde enteramente a las necesidades de hoy, del mismo modo que ella sola no satisfacía las de anteaer. El artista, hoy por hoy, es mejor en sutileza que un aparato fotográfico, posee mayor complejidad, mayor riqueza, y dispone de mayor libertad. Él es una criatura sobre la tierra, y criatura en el Universo: criatura sobre un astro entre los astros.

Estos hechos repercuten poco a poco en una nueva concepción del objeto natural —planta, animal o ser humano, considerado en el área de la casa, del paisaje o del universo— que tiende a totalizarse. Comenzando por una concepción muy amplia del objeto como tal.

A través de nuestro conocimiento de su realidad interna, el objeto deviene mucho más que su simple apariencia. A través de nuestro conocimiento de que la cosa es más de lo que su exterior permitiría pensar.”⁷⁵ (Klee)

“Partiendo de la abstracción de los elementos plásticos, pasando por las combinaciones que hacen de ellos seres concretos o cosas abstractas como las cifras o las letras, desembocamos en un cosmos plástico que ofrece tales semejanzas con la Gran Creación que no hace falta más que un soplo para que se actualice la esencia de la religión.”⁷⁶ (Klee)

⁷⁵ Klee, P., *Teoría del arte moderno, op. cit.*, p.44 / Cita datada en 1923

⁷⁶ Klee, P., *Teoría del arte moderno, op. cit.*, p.40 / Cita datada en 1920

5.4.3. Larionov. El intento de representar lo invisible de los objetos.

¿Existe en la naturaleza una forma concreta cuya representación aumentaría o disminuiría el valor de una pintura? ¿Qué es una forma abstracta? ¿Qué significación tiene y qué papel juega en la determinación de las calidades de una pintura o de cualquier otra representación artística? ¿Por qué una forma, hecha visible, expresada con la ayuda de los colores, es considerada como la expresión de un arte nuevo o de un arte obsoleto? ¿El tema de un cuadro debe estar por algo en la apreciación del valor y de las calidades de una obra de arte? ¿La pirueta de una bailarina o su manera de ponerse de puntillas tiene que ver únicamente con una perfección técnica o esta perfección tiene algún otro significado? ¿El valor de una pintura aumenta por la mayor o menor belleza del modelo? ¿La perfección de una obra literaria puede elevar la calidad de la pintura que ilustra?⁷⁷

Larionov

Las cuestiones expuestas en la cita que encabeza este capítulo, análogas a las que se hacen otros artistas de tendencia abstracta, son las planteadas por los rusos Michael Larionov y Natalia Gontcharova, a las que intentan responder con la teoría del rayonismo. Una teoría que queda reflejada en pinturas como *Rayonismo azul* del primero y *Composición abstracta* de la segunda, ambas realizadas a principios de la década de 1910, así como en importantes reflexiones personales y declaraciones colectivas, entre ellas las del relevante *Manifiesto des Rayonnistes et Aveniriens*.

“Se supone que el pintor no solamente reproduce los objetos reales tal como los vemos, ni restituye las ideas corrientes que tenemos de los objetos. A él le corresponde representar de ellos los elementos invisibles sirviéndose de los medios que le son propios. Su imaginación crea un

⁷⁷ Trad. a., Larionov, Michel, *Une avant-garde explosive*, Lausanne, ed. L'Age d'Homme, 1978, p.127

mundo de sensaciones nuevas que expresa gracias a la pintura, modificando las formas concretas según sus propias concepciones.

En el rayonismo, estas sensaciones se revelan en forma de rayos. Tenemos un objeto cualquiera; los rayos emanan de él y lo rodean, a continuación otros rayos se desprenden de otro objeto y le rodean, finalmente los rayos de estos dos objetos y de una multitud más se entrecruzan en el espacio y el conjunto, con la ayuda de nuestra imaginación, crea una cantidad infinita de imágenes diversas, ignoradas hasta ahora por nosotros. Este espacio, que se llama espacio vacío, está lleno de esta multitud de imágenes, con las cuales nuestra imaginación, siguiendo su intensidad, encuentra formas sobre la tela.

Toda una serie de líneas o de masas de color, dirigidas unas contra las otras, luchan entre ellas, un color repeliendo al otro; un conjunto de colores obtiene ventaja sobre los otros. Sobre la tela, esta lucha de colores corresponde a la lucha que se produce entre las masas de color en la naturaleza donde, en un momento dado, un grupo domina al otro. Fijar este fenómeno es el objetivo de la pintura rayonista. Es lo que constituye el sujeto visible de este tipo de pintura.”⁷⁸ (Larionov)

“El estilo de la pintura rayonista que hemos creado, tiene a la vista las formas espaciales que nacen del cruce de los rayos reflejados por diferentes objetos y elegidos libremente por el artista: el rayo es representado convencionalmente sobre la superficie por una línea de color.

Lo que es apreciado por el pintor aficionado es altamente puesto en valor en un cuadro rayonista. Los objetos que vemos en la vida, no juegan aquí ningún papel, sino que se revela la esencia misma de la pintura: sus combinaciones de colores, su concentración, las relaciones de las masas de color, la profundidad, la factura, son puestos en evidencia más que cualquier otra cosa; el que se interesa por la pintura puede concentrarse enteramente sobre estos diversos elementos. [...] Aquí empieza un nuevo modo de pintura únicamente producido a partir de las leyes específicas del color y de su aplicación sobre la tela.

⁷⁸ Trad. a., Larionov, M., *op. cit.*, pp.127-128

Aquí comienza la creación de nuevas formas, cuya significación y expresividad dependen exclusivamente del grado de intensidad del tono y de su situación en relación a otro color. Comienza la destrucción de todos los estilos y formas anteriores, dado que, como la vida, estos sirven solamente como pretexto para la visión rayonista y la construcción del cuadro.

Aquí comienza igualmente la verdadera liberación de la pintura, la pintura que trata de seguir sus propias leyes, la pintura como objetivo en sí, con sus formas, sus colores y sus tonalidades.”⁷⁹

(Larionov, Gontcharova y otros)

El rayonismo es creado a raíz de los revolucionarios planteamientos artísticos que llegan a Rusia desde los más importantes núcleos intelectuales de Europa, especialmente del postimpresionismo, neoimpresionismo, cubismo, futurismo y orfismo. En él se defiende de forma teórica, como paralelamente hizo Delaunay, el valor absoluto del color y de la luz frente a los demás elementos pictóricos. Para llegar a este convencimiento fue crucial la obra de Turner, así como la influencia de las propias culturas populares eslavas. La combinación entre estas últimas y las corrientes europeas dieron como resultado el Neoprimitivismo, que elaboró exposiciones, como *Cola de Burro* o *Blanco de Tiro*, con el propósito de desvincularse de su antiguo grupo, *Sota de Diamantes*, que tachan de situarse demasiado próximo a las tendencias francesas. A su causa se unen artistas como David Burliuk, Chagall, Filonov, Tatlin o Malévich quienes también mantienen la intención de defender las tradiciones del arte nacional ruso.

“Cuanto más la pintura es pintura, más tiende a ser no figurativa y a deshacerse del objeto. El objeto que se representa limita la pintura, la restringe mediante los contornos de sus formas bien definidas y la obliga a mantenerse como un medio de representación.

Otro objetivo de la pintura: no tener en perspectiva más que el color no limitado por ninguna forma, en el momento de su aplicación sobre la

⁷⁹ Trad. a., Larionov, M., *op. cit.*, p.78 / Cita datada en 1913

superficie; una pintura nacida de los toques de pincel que producen una forma según la voluntad del pintor, libre de toda imitación. [...]

Esta aspiración de la pintura a liberarse puede conducirla a la ausencia absoluta de forma, a salir de los límites de cualquier forma comprensible y conocida por todos, para encontrarse en un estado de color fluido que se desliza y se expande sobre la tela. Una cierta forma delimitada por un contorno negro, coloreada por un color que sobrepasa los límites de estos contornos, o no los alcanza, representará aproximadamente este tipo de pintura, donde dos manchas de diferente color se superponen y forman así un tercero: estos son dos ejemplos de pintura libre.

Esta manera de colorear es la de los loubki rusos y ya es utilizada desde hace siglos. Nosotros hemos utilizado este procedimiento. Yakoulov, Gontcharova, mi hermano Ivan Larionov y otros pintores de nuestro grupo, a partir de 1905.

[...]

En 1906, he visto por primera vez las acuarelas de Turner y me han impresionado aquellas donde no había apenas formas determinadas. Esto me ha convencido definitivamente de que la pintura no tiene necesidad de imitar las formas reales que antes la generaban. A partir de este momento, cada día, desde que yo me levanto, resuenan en mi cabeza las palabras de pintura no figurativa. Pero esta pintura necesitaba un principio real, no figurativo al mismo tiempo que figurativo, de ahí el rayonismo.

Sin duda inconscientemente, Turner expresaba una concepción nueva del mundo, que no era asimilada todavía. Pero investigaciones sobre la luz y el color me han conducido al rayonismo, me han forzado a reflexionar sobre la materialidad de la luz en tanto que materia –polvo de luz, tejido de luz– lo que acerca la luz al color.”⁸⁰ (Larionov)

Larionov y Goncharova, inmersos, por otro lado, en la elaboración de las escenografías de los *ballets* rusos de Diaghilev, integran en parte de su arte aspectos figurativos basados en las culturas primitivas de la sociedad rusa. No obstante, su preocupación por los elementos fundamentales de la pintura les

⁸⁰ Trad. a., Larionov, M., *op. cit.*, pp.124–125

lleva a planteársela en términos puramente abstractos, descartando incluso la abstracción geométrica al considerarla como un arte de representación que, si bien se libera del tema, está aún supeditado a formas objetivas. Sus declaraciones y escritos en relación al rayonismo pueden considerarse como unos de los primeros y valiosos documentos teóricos que apuestan claramente por el valor abstracto de la pintura.

“En el rayonismo, con el fin de poner más en evidencia los problemas del color, descarto toda noción de la forma y de su representación como imitación pura de la naturaleza que rodea al pintor, así como las formas más simples, las figuras, etc. y todos los procesos estéticos que los tomen como base. Para hacer resaltar al máximo la “irradiación” de las diferentes superficies de colores que percibimos, trato de liberarme de las formas que vemos habitualmente. Debemos de consagrarnos a la creación de formas nuevas, de formas no-existentes, de formas que pueden estar creadas en el espacio por la imaginación del pintor con la ayuda de rayos (imaginados) que emanan de diferentes objetos y se entrecruzan en el espacio de luz, de formas liberadas que quedan a merced del pintor. Esto libera a la pintura de todo sujeto de forma natural o geométrica.”⁸¹ (Larionov)

⁸¹ Trad. a., Larionov, M., *op. cit.*, pp.137-138 / Cita datada después de 1950?

5.4.4. Delaunay. La autonomía plástica de la luz.

La difusión de nuevas formas y colores tiene su origen en el trabajo de un pequeño grupo de pintores que, desde diferentes individualidades, comenzó a desprenderse de las manidas formas del pasado alrededor de 1905. La reacción contra la decadencia de formas complicadas que habían sobrevivido a su tiempo (hasta un periodo cuyo ritmo ya no concordaba en absoluto con ellos) ha desembocado en una búsqueda de la simplificación.

Los pintores simplificaron la superficie coloreada de los objetos amplificando y exaltando el toque de color y la expresión del dibujo (Matisse y los fauvistas). Dicha simplificación evolucionó hacia la expresión por planos de los objetos haciendo que el objeto en sí desapareciera. La mesa se convirtió en una composición poética abstracta y el objeto estaba más implícito que manifiesto (Braque, Picasso, cubismo).

Sin embargo, este periodo fue destructivo. Se simplificó la expresión pictórica, pero fue negativo. Preparó el terreno para un nuevo gusto pero no creo una nueva visión, ya que había destruido la expresión del objeto.

Los verdaderos visionarios de los tiempos modernos fueron Gleizes, Delaunay y Léger. Ellos no se dejaron arredrar por los juegos de las formas abstractas. Sus antecesores les liberaron del lastre del pasado y ellos crearon una visión lírica, una visión del futuro.

Delaunay descubrió un medio técnico de darle una nueva expresión al color y a la forma. Contraponiendo planos mediante el principio del contraste simultáneo, creo un medio plástico que expresaba la profundidad creada por las relaciones de los colores sin tener que recurrir al clair-obscur (claroscuro) ⁸²

Sonia Delaunay

Robert Delaunay es considerado como el principal representante del orfismo, denominación creada por Apollinaire como una variante abstracta del cubismo. Delaunay parece supuestamente haberse adelantado a la primera pintura abstracta de Kandinsky, aunque se asegura que obras suyas totalmente abstractas, fechadas por Delaunay con anterioridad a 1910, fueron realizadas con posterioridad. Robert Delaunay había tenido unos inicios impresionistas y

⁸² Sonia Delaunay citada en Rodríguez, N., *op. cit.*, p.298

posteriormente participó en la exposición de los *Indépendents* de 1909 del primer grupo cubista, asimilando algunos fundamentos del movimiento. No obstante, partiendo, como habían hecho otros antes que él, de las investigaciones científicas de Chevreul, y bajo la decisiva influencia de su mujer Sonia Terk Delaunay en el desarrollo de su trabajo, decidió dar un nuevo impulso al cubismo, manteniendo ciertas estructuras elementales plásticas y conceptuales de éste, pero centrándose en las posibilidades expresivas del color, no priorizadas por Picasso, Braque y sus seguidores. Como dice Sonia Delaunay con respecto a la pintura de Robert, *el tema realista desapareció poco a poco y pasó a ocupar su lugar el color, que se convierte en "el tema"*⁸³. Así se aprecia en dos cartas del pintor, una dirigida a Kandinsky en 1912, y otra con misma fecha a August Macke. Por otro lado, en declaraciones de este tipo se percibe nuevamente cómo la evolución de la abstracción no se produce únicamente de forma individual, sino que mantiene un carácter colectivo que ayuda a los artistas a proseguir con mayor convicción, si cabe, sus novedosas investigaciones ante un entorno social en general poco favorable.

[Robert Delaunay, carta a Wassily Kandinsky, 1912]

“...En cuanto a nuestro trabajo, pienso que, con seguridad, el público tendrá que acostumbrarse a él. Será un esfuerzo lento, a causa de los

⁸³ Sonia Delaunay citada en Rodríguez, N., *op. cit.*, p.293. La preocupación que Sonia y Robert Delaunay mantienen con respecto a las cualidades y la importancia de la luz y del color en la pintura, se perciben en los siguientes fragmentos de una carta de Sonia Delaunay a un destinatario desconocido, fechada en 1926, con respecto a una serie de diseños de la artista:

“En mi caso, la sensibilidad continua siendo el factor principal, pero se rige por un ritmo que crea un orden general, es decir, construcción.

Este ritmo se basa en las relaciones de los colores observadas en su interacción científica y que pueden clasificarse de acuerdo con las leyes de Chevreul del contraste simultáneo. [...] Mi marido y yo observamos las leyes de Chevreul por primera vez en la naturaleza en España y Portugal, donde la irradiación de la luz es más pura, menos brumosa que aquí. Además la calidad de esta luz nos permitió ir incluso más allá que Chevreul en la búsqueda de disonancias en la luz coloreada, es decir, de vibraciones rápidas, que provocaban una mayor exaltación del color mediante la yuxtaposición de determinados colores cálidos y fríos. [...]

Nosotros dividimos los colores, o más bien dividimos las tonalidades de los colores en frías y cálidas.

Empezamos con un elemento de color puro a partir del cual creamos planos, formas, profundidades y perspectivas. Ya no queda lugar para la línea o el claroscuro: éstos han sido sustituidos por la fotografía y su aspecto cerebral descriptivo. La pintura y la decoración tienen relaciones de colores únicas que son capaces de recrear la naturaleza de una manera más verdadera y exacta que el claroscuro. La gama de colores concebida de esta manera se convierte en una realidad más vibrante.

En la medida en que estas relaciones de colores permiten a la acción física de los colores incitar respuestas anticipadas en el espectador, las composiciones de colores dispuestas en suaves complementariedades tienen un efecto calmante, mientras que los colores producidos por disonancias cálidas o frías provocan una respuesta estimulante.” (Sonia Delaunay citada en Rodríguez, N., *op. cit.*, pp.299-300)

sofocantes hábitos. Por otro lado, el artista tiene mucho que hacer en el ámbito de la construcción cromática, algo tan poco explorado y tan oscuro, y que difícilmente se remonta más allá de los comienzos del impresionismo. Seurat buscaba leyes fundamentales. Cézanne destruyó lo que era el todo de la pintura desde sus inicios, esto es, el claroscuro ajustado a la construcción lineal, que predominaba en las escuelas conocidas.

Es esta investigación en el ámbito de la pintura pura lo que constituye el problema en el momento actual. No conozco pintor alguno en París que esté realmente buscando ese mundo ideal. El grupo cubista de que usted habla sólo experimenta con la línea, dando al color un papel secundario, no un papel constructivista.

Todavía no he intentado poner en palabras mis propias investigaciones en esta nueva materia, hacia lo que se han dirigido todos mis esfuerzos por largo tiempo.”⁸⁴ (R. Delaunay)

[Robert Delaunay, carta a August Macke, 1912]

“La observación directa de la esencia luminosa de la naturaleza es para mí indispensable. No quiero decir de modo necesario observación con paleta en mano, aunque no estoy en contra de tomar notas directas del natural, “frente al asunto”, como suele decirse. Pero lo que para mí es de gran importancia es la observación del movimiento de los colores.

Sólo así he podido encontrar las leyes de los contrastes cromáticos, complementarios y simultáneos, que sostienen el ritmo mismo de mi visión. En este movimiento cromático es donde encuentro la esencia, que no nace de un sistema o de una teoría *a priori*.

Para mí, todo ser humano se distingue por su esencia, su movimiento personal como opuesto al universal. Es lo que encontré en sus obras cuando las vi este invierno en Colonia”⁸⁵ (R. Delaunay)

⁸⁴ Robert Delaunay citado en Chipp, Herschel B., *op. cit.*, pp.342-343 / Cita datada en 1912

⁸⁵ Robert Delaunay citado en Chipp, Herschel B., *op. cit.*, p.342 / Cita datada en 1912

Robert Delaunay considera el impresionismo como el movimiento donde arrancó el camino hacia la libertad de la pintura, y el cubismo como un movimiento de transición entre el impresionismo y el arte abstracto al realizar un gran avance en la cuestión de la forma y el espacio. Pero todavía era necesario hacer nuevos progresos en el color y su relación directa con la luz, para Delaunay el principal problema y a la vez objetivo de la pintura.

“El impresionismo y sus precursores pueden considerarse como el comienzo del movimiento de liberación. Fue el gran período de preparación para la búsqueda de la única realidad, la luz. La función de la luz —necesaria para toda expresión vital de la belleza— ha seguido siendo el problema de la pintura moderna. De la luz dedujo Seurat los contrastes complementarios, y fue quizá su muerte prematura lo que interrumpió la difusión de sus descubrimientos. En cierto modo reaccionó ya contra el impresionismo, por cuanto se volvió en forma inmediata hacia los recursos plásticos. Su mérito es haber reconocido verdaderamente la importancia de los colores complementarios. En cambio, la descomposición en moléculas de color y su mezcla óptica —recursos utilizados por él y sus amigos— no tuvieron importancia para el contraste cromático como tal, que pronto se convirtió en medio de construcción de la pintura pura.”⁸⁶ (R. Delaunay)

“La mayoría de los así llamados pintores cubistas obedeció todavía a la necesidad de representar objetos naturales. Aún utilizaban recursos de la pintura preimpresionista [a saber, el claroscuro como elemento para el modelado de volúmenes]:

¿Para qué volver a servirse de recursos de los que el impresionismo se había declarado ya libre e independiente?’ Mientras el arte no se independiza del objeto; se condena a la esclavitud. Lo mismo vale aunque el arte subraye en los objetos fenómenos luminosos, pero sin que la luz se eleve a la autonomía plástica. La primera época del cubismo, que todavía seguía el rumbo de Cézanne, simplificó los volúmenes de paisajes,

⁸⁶ Robert Delaunay citado en Hess, W., *op. cit.*, p.118

figuras y naturalezas muertas a partir directamente de la realidad. Ejemplo: el cuadro *Saint Séverin*.

Pronto se quebraron cada vez más los elementos de los volúmenes, la paleta se redujo al negro, el blanco, los tonos agrisados y el ocre. Las líneas se quiebran, y aparece articulada la forma apariencial de la naturaleza. Este cubismo analítico no es todavía un nuevo principio, un nuevo procedimiento en pintura, pero sí en cambio, una revolución en forma. Lo que justifica la fractura son las relaciones entre los distintos planos de luz y su iluminación, planos que se encuentran y superponen: el todo ya no es estático. Yo lo considero como una etapa de transición entre el impresionismo y el arte abstracto; posee algo patético, dramático, pero la poesía que surge de allí no es abstracta. Ejemplos: mis cuadros *La ciudad*, *La torre Eiffel* —exposición cubista de 1911—, *La ciudad de París*. En aquella época yo deseaba crear relaciones rítmicas entre elementos objetivos, por ejemplo, de un paisaje, de una mujer y de una torre. Pero de las fracturas surgían otros quebrantamientos menores, de ritmo, de movimiento, de dinamismo. La fractura, como ya lo dice su nombre, elimina la continuidad. Los pasajes de tonos [transiciones para la fusión de los elementos quebrados de los objetos] llegaban a través de su claroscuro a un gris total. Una forma quebrada y disgregada, por muy poética que sea su inspiración, no puede crear un lenguaje puro. El objeto quebrado no debe remendarse. Eso no debe hacerse, si es que uno parte del objeto.

La forma había evolucionado más rápidamente; antes había que desarrollar el color concebido como valor en sí, no el color como coloración [de formas objetivas]. Y mis estudios comenzaron por la observación del efecto de la luz sobre los objetos, lo que me llevó a descubrir que no existía la línea —en el sentido de las antiguas leyes de la pintura—, sino que era deformada y quebrada por los rayos de luz. Fue un estudio ininterrumpido de la forma, y que se expresaba a través de la luz o, mejor dicho, de las luces, es decir, de los colores del prisma, por medio de los contrastes simultáneos.

Me atreví a estructurar una arquitectura con colores, en la esperanza de crear los elementos de una poesía dinámica, que se mantuviera

plenamente en el ámbito de los recursos plásticos, sin ninguna literatura ni anécdotas descriptivas.

Llegué así a un cubismo abstracto, en el que los colores juegan entre sí al desarrollar sus contrastes, pero en el que aún se permiten signos y alusiones a los objetos: mis cuadros Fenêtres simultanées [Ventanas simultáneas, 1912. Fue una verdadera creación, sin analogías en el pasado ni en el presente. Se trataba, en esos cuadros, del color por el color mismo [couleur pour la couleur]. Ya no era más una representación de la naturaleza, como tampoco un supranaturalismo, sino —si lo preferís así—la primera pintura abstracta a partir del color. No pretendo negar a los coloristas, por los que siento gran afecto: los pintores de vitrales de la Edad Media o bien los árabes, los Cosmati, etc., pero quiero recordar que, tanto en los antiguos como entre los modernos, el papel desempeñado por el color no fue jamás absolutamente puro y, además, contribuían a enturbiarlo los problemas planteados por la descripción de los objetos y el claroscuro. No era todavía un lenguaje universal y evidente por sí mismo.”⁸⁷

(R. Delaunay)

Las investigaciones de Delaunay le llevarían, tomando como referencia el impresionismo, el neoimpresionismo, el postimpresionismo y el cubismo, a unos resultados artísticos muy personales que, pese a sus estructuras internas vinculadas a una temática concreta, anunciaban una abstracción pura, llamada por Apollinaire cubismo órfico, el cual consiste en *“el arte de pintar composiciones nuevas con elementos no tomados de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad. Las obras de los artistas órficos deben mostrar simultáneamente un divertimento estético puro, una construcción cuyo sentido sea obvio, y un significado, es decir, un tema sublime. Es arte puro”*.⁸⁸ Estas palabras no sólo detallaban una resultante abstracta de la pintura, sino que también describían, y ésta es la verdadera motivación de su arte, los objetivos que se alcanzan o se pretenden

⁸⁷ Robert Delaunay citado en Hess, W., *op. cit.*, pp.118-121

⁸⁸Apollinaire, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, ed. Antonio Machado Libros (La balsa de la medusa), 2001, p.31

alcanzar mediante estos propósitos artísticos. El abstraccionismo al que se encaminaban las obras de Delaunay coincide con su cercana relación con Klee, Kandinsky, Marc y Macke, entre los cuales se produjeron influencias mutuas. El pintor francés es invitado para exponer en Der Blaue Reiter, y deja de relieve su importante contribución como pionero de la pintura abstracta. Su trayectoria artística no estuvo sin embargo marcada únicamente por la abstracción, pues Delaunay incorpora intermitentemente elementos figurativos con la idea de obtener un estilo definitivo que integrara el cubismo con el simultaneísmo.

“El simultaneísmo fue descubierto en 1912 en las *Fenêtres* [Las ventanas], cuadro para el que escribió Apollinaire su célebre poema. Se hallaba en formación, o en transición, ya en *La Ville de Paris* (1911), en las *Tours* (1910) y en *Les Villes* (1909), que influyeron sobre el poema de Cendrars: “La Tour” (*Poèmes élastiques*, ed. Sans Pareil). [...]

En las meditaciones estéticas de G. Apollinaire, primer libro sobre el cubismo, estos cuadros son clasificados dentro de una segunda tendencia del cubismo. Era la reacción del color contra el claroscuro del cubismo; la primera manifestación dentro del grupo del color por el color que Cendrars llamó simultáneo: oficio específicamente pictórico que corresponde a un estado de sensibilidad opuesto a todo retroceso artístico, a toda imitación de la naturaleza o los estilos. [...]

«Lo simultáneo» es una técnica. El contraste simultáneo es el perfeccionamiento más novedoso de este oficio, de esta técnica. El contraste simultáneo es profundidad vista–realidad–forma–construcción, representación. Se vive en la profundidad, se viaja por la profundidad. Estoy en ella. En ella están los sentidos. ¡¡Y el espíritu!!”⁸⁹

(R. Delaunay)

“Pienso que *Las ventanas* son un ejemplo de lo que Apollinaire llamó pintura pura [peinture pure], así como él mismo creaba poesía pura [poésie pure]. Apollinaire quería reunir todas las tendencias modernas en un frente único contra la falta de comprensión del público. Para ello formó un todo con esta rebelión del color y le dio, como rama del

⁸⁹ Robert Delaunay citado en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900–1945)*, op. cit., pp.75–76 / Cita datada en 1913

cubismo, el nombre de orfismo [derivado de Orfeo, es decir, una suerte de poesía primigenia]. Pero el nombre me parece demasiado literario. En *Las ventanas*, los contrastes de colores actuaban en dirección vertical y horizontal, como prismas. Los colores con sus leyes, sus vibraciones lentas, rápidas o ultrarrápidas en sus recíprocas relaciones, los intervalos; todos estos aspectos formaban la base de una pintura que ya no era imitativa.

Sus leyes objetivaban al mismo tiempo las relaciones espaciales, en oposición con los antiguos maestros, quienes, por ejemplo, representaban los objetos en un espacio interior y alcanzaban mediante el blanco y el negro las relaciones espaciales. El color era, en ellos, coloración, un aditamento luminoso. Ello no basta ya al artista moderno, cuya óptica se ha perfeccionado.

Un buen día tropecé con el problema medular del color.

Comenzó entonces la época de los *disques simultanés* [planos circulares simultáneos, 1931], de las formas circulares, en las que se utiliza el color en su esencia giratoria, y la forma surge del ritmo dinámico y circular del color. El disco más simple era un lienzo pintado, cuyos colores — opuestos unos a otros— sólo debían representarlo que realmente se ve [nada objetivo ni simbólico]; colores agitados en círculo a través del contraste. Pero, ¿cuáles colores? Rojo y azul, opuestos en el centro, producen vibraciones ultrarrápidas, físicamente perceptibles a simple vista: experiencia que en cierta ocasión llamé el “puñetazo”. Alrededor de ese centro, y siempre en formas circulares, coloqué otras relaciones de contraste, también en oposición entre sí y simultáneamente con la totalidad del cuadro, con la totalidad de los colores: unos en tensiones complementarias, otros en no complementarias. [Los colores reaccionan a manera de ondas concéntricas, así como varios “círculos de ondas” pueden superponerse cuando se arroja una piedra en el agua; pero el movimiento corre al mismo tiempo en dirección inversa, y el todo mantiene una relación alternada, “simultaneidad”]. Las primeras creaciones simultáneas no poseían aún el movimiento necesario, y tampoco gran variedad. Unos cuantos años fueron necesarios para enriquecer los contrastes descubiertos, para llegar a la primera concepción total, es decir, al cuadro. Había que encontrar una nueva

multiplicidad de reglas rítmicas, para reemplazar el antiguo andamiaje del cuadro.

El contraste simultáneo es la dinámica de los colores y su construcción. Recibimos la luz a través de nuestro sentido de la vista: nada podemos sin este proceso sensorial. En la pintura, la luz —captada en lo hondo de la sensación— se reveló como organismo de colores con valores complementarios. Nuestra alma cobra vida en la armonía, y la armonía es creada por la simultaneidad con que las dimensiones y proporciones de la luz llegan al alma. El tema es eterno, puramente plástico, y proviene de la visión: es la pura expresión de la naturaleza humana. El tema eterno se descubrió, pues, en la misma naturaleza. La naturaleza está penetrada por un ritmo ilimitado en su multiplicidad. El arte debe imitarla en esto, para esclarecerse en la misma excelsitud, para alzarse a la contemplación de múltiples concordancias: también una concordancia de colores que se dividen y, en la misma acción, vuelven a fundirse en un todo [polirritmia]. Esta acción sincrónica debe considerarse como el propio y único tema de la pintura. Ya no son más manzanas en un vaso, la torre Eiffel, una ciudad, un panorama, lo que pintamos, sino el latir del mismo corazón del hombre. El sentido de la vida que concedemos a la materia se traduce por la materia misma, por el color.”⁹⁰ (R. Delaunay)

⁹⁰ Robert Delaunay citado en Hess, W., *op. cit.*, pp.121-123

5.4.5. Kupka y el sincromismo. La liberación del color y de la forma.

Apollinaire incluyó como orfistas, además de a Delaunay, a otros artistas cercanos a la abstracción, como Léger, Russell, MacDonald-Wright, Picabia o Duchamp. Pero entre ellos no aparecía el pintor checo Frantisek Kupka. Sin embargo, compite con Delaunay como padre del orfismo, y ya desde el principio de la segunda década del XX aparece como pintor abstracto, no dejando esta orientación hasta el final de su vida. Declarándose en sus inicios como neoimpresionista e influenciado por el simbolismo y el fauvismo, Kupka afirma que su propósito es liberar el color de la forma y, tomando como referencia el sentido de ritmo y movimiento de la música, intentar expresar con los elementos plásticos su realidad interior. Pese a no aparecer en primera línea, ni ejercer una influencia tan fuerte como la de otros coetáneos, Kupka es considerado uno de los grandes pioneros de la abstracción. Según Kupka la obra de arte constituía *“una realidad abstracta”* que *“pedía ser formada con elementos inventados. Su significado concreto se deriva de la combinación de imágenes morfológicamente primarias y de las condiciones arquitectónicas intrínsecas a su propio organismo”*⁹¹.

“El hombre ha creado la palabra para articular el pensamiento. Ha creado la escritura, el aeroplano y la locomotora. ¿Por qué pues no puede crear también en la pintura y en la escultura, independientemente de las formas y colores que lo circundan en el mundo?”⁹² (Kupka)

“¿De qué sirve pintar árboles si la gente puede ver árboles más bonitos camino de la exposición? Yo pinto solo conceptos, síntesis”⁹³ (Kupka)

⁹¹ Kupka citado en AA.VV., *Arte del s. XX*, Köln, ed. Taschen, 2001, pp.81-82

⁹² Kupka citado en Bianca Bottero, Antonello Negri, *La cultura del 900 Vol.5, Arquitectura, Artes plásticas*, Barcelona, ed. Siglo XXI, 1985, p. 129 / Cita datada en 1913

⁹³ Kupka citado en Faerna, José María, *“Kupka”*, Barcelona, ed. Globus, 1995, p.20

“La capacidad creativa de un artista solo se manifiesta si consigue transformar los fenómenos naturales en ‘otra realidad’. Esta parte del proceso creativo se puede considerar un elemento independiente, y si es consciente y desarrollado indica la posibilidad de crear un cuadro. Así, puede atraer o conmover al observador sin perturbar el color orgánico de los fenómenos naturales”⁹⁴ (Kupka)

Por otro lado, Russell y MacDonald-Wright, fundadores del sincromismo, también pasaron un periodo orfista. El sincromismo, donde también se incluye a Dove, Weber y Marsden Hartley, es una de las primeras corrientes americanas de tendencia abstracta y su influencia es importante en Estados Unidos. Partiendo de las ideas órficas de Delaunay, Picabia o Kupka e influenciados por el neoimpresionismo y el fauvismo, los sincromistas, tomando como referencia el sentido polifónico de la música, creen en un arte abstracto basado tanto en la forma como en el color con independencia absoluta de los objetos naturales, pues entienden que la interacción del color con las delimitaciones de los objetos destruye el sentido de realidad. Como dice Russell, él quería hacer *“una obra de expresión exclusivamente mediante el color y la forma de aplicarlo, bien fuera rociándolo o concentrándolo, claramente separados entre sí o mezclados, pero con fuerza y claridad siguiendo unos amplios esquemas geométricos”*⁹⁵.

“¿para qué sirve una pintura que no comprende su problema estético? [...] Los auténticos artistas se han interesado siempre por este problema, que puede apreciarse con toda su fuerza en la obra de Da Vinci, Piero della Francesca, Courbert, Pissarro, Seurat y Cézanne. El arte no es un esclavo de la emoción –ni siquiera esclavo de la naturaleza– ni de principios estéticos. Es una ecuánime y feliz unión de todo ello.”⁹⁶ (Marsden Hartley)

⁹⁴ Kupka citado en AA.VV., *Arte del s. XX*, Köln, ed. Taschen, 2001, p.82

⁹⁵ Morgan Rusell citado por Chilvers, Ian, *Diccionario del Arte del siglo XX*, Madrid, ed. Complutense, 2001, pp.755–756

⁹⁶ Marsden Hartley citado en Chipp, Herschel B., *op. cit.*, pp.563 / Cita datada en 1928

[Stanton MacDonald Wright, declaración sobre el sincromismo]

“[...] Puesto que la forma plástica es la base de todo arte duradero, y puesto que la creación de una forma intensa es imposible sin el color, determiné primero, durante años de experimentación con él, la relativa relación espacial de toda escala cromática. Aplicando colores puros en formas reconocibles, encontré que tales colores destruían el sentido de la realidad, y que, a su vez eran destruidos por el contorno figurativo. Llegué así a la conclusión de que el color, para poder actuar de modo significativo, ha de utilizarse como un *elemento abstracto*. De otro modo, el cuadro se me aparecía como una simple decoración sin importancia, lírica. Habiéndome siempre sentido más profundamente movido por la pura forma rítmica (como en la música) que por los procesos asociativos (como en la poesía), abandoné por nugaroria toda representación natural en mi obra. Sin embargo, seguía utilizando las leyes fundamentales de la composición (emplazamientos y desplazamientos de masas, como en el cuerpo humano en movimiento), y creando mis cuadros por medio de la forma-color, que con su organización tridimensional, producía el ritmo. Después, comprendiendo que la pintura puede desarrollarse en el tiempo, siendo también una presentación simultánea, sentí la necesidad de un *clímax* formal que, a pesar de considerarlo mentalmente como el punto de la consumación definitiva, sirviera como un *point d'appui* a partir del cual el ojo pudiera explorar las ordenadas complejidades de los ritmos del cuadro. Simultáneamente, mi inspiración creadora nacía de una visualización de los elementos abstractos interpretados, gracias a las yuxtaposiciones cromáticas, en términos precisamente visuales. En ello había en todo momento una finalidad última que coincidía de modo perfecto con la necesidad que sentía en la construcción pictórica [...]”⁹⁷
(MacDonald-Wright)

⁹⁷ S. Macdonald-Wright citado en Chipp, Herschel B., *op. cit.*, pp.345 / Cita datada en 1916

5.4.6. El valor del tema en Léger. Entre abstracción y realismo.

Dentro del orfismo, Apollinaire incluyó a Fernand Léger. Sin embargo, Léger se había opuesto a Delaunay afirmando que su obra se inclinaba hacia el matiz, mientras que la suya propia apostaba por la síntesis del volumen y del color, lo que él mismo denominaba el contraste de las formas. Como muchos de sus contemporáneos, también Léger considera el impresionismo el movimiento artístico clave donde se condensa la pintura antigua y arranca la pintura moderna, preocupada más por los elementos plásticos que por la elaboración y desarrollo del tema. Léger había sido un ferviente defensor de la abstracción, con la idea de que ésta podía conducir a la libertad pictórica total, pero añade a la idea de realismo un nuevo significado.

“...el valor *realista* de una obra es perfectamente independiente de toda cualidad imitativa.

Esta verdad hay que aceptarla como un dogma, como el punto de partida básico para una comprensión general de la pintura.

Empleo adrede la palabra *realista* en su más estricto sentido, *porque la calidad de una obra pictórica está en razón directa con su cantidad de realismo.*”⁹⁸ (Léger)

“Los impresionistas fueron los primeros que rechazaron *el valor absoluto del tema considerando tan solo su valor relativo.*

Este es el eslabón que explica toda la evolución moderna. Los impresionistas son los grandes renovadores del momento actual, son primitivos de una nueva era pictórica, en el sentido de que, queriendo librarse del perfil imitativo, consideraron la pintura desde el exclusivo prisma del color, sin preocuparse de las líneas ni de las formas.

Su obra, admirable, surge de esta concepción e impone la comprensión de un nuevo color. Su búsqueda de una atmósfera real coloca al tema en

⁹⁸ Léger, Fernand, *Funciones de la pintura*, Barcelona, ed. Paidós, 1990, p.19 / Cita datada en 1913

un puesto secundario; los árboles, las casas se confunden y están estrechamente unidos, envueltos en un dinamismo de colores que sus medios no impedían desarrollar.

La imitación del tema que, a pesar de esto, comporta su obra no es, empero, sino una razón para desplegar la variedad, un motivo, y nada más. Una manzana verde sobre un paño rojo no es para los impresionistas la relación entre dos objetos, sino la relación entre dos tonos, un verde y un rojo.

Cuando esta verdad fue formulada a través de obras vivas, es cuando el movimiento actual debía producirse fatalmente. Insistiré de manera especial sobre esta época de la pintura francesa, porque creo que es el momento en el que dos grandes conceptos pictóricos, el *realismo visual* y el *realismo de concepción*, se encuentran; el primero, con el trazo final de una curva que comprende toda la pintura antigua hasta los impresionistas, y el segundo, el realismo de concepción, empezando con ellos.”⁹⁹ (Léger)

“Como continuación de esta revolución, el cuadro de caballete continuó su camino, por su lado, sin preocuparse del resto de la pintura. Si los objetos reemplazaron a los grandes temas, fueron, a su vez, reemplazados por la abstracción (época en que nos encontramos).

Esta liberación total ha producido el arte abstracto.

El arte abstracto ha penetrado de tal modo en nuestras vidas que incluso el cuadro de caballete piensa nutrirse de elementos abstractos.

Puedo hablar de ello porque yo mismo lo he llevado a cabo. Si volvemos al objeto, la causa la encontraremos en que el cuadro de caballete debe ser muy rico, muy contrastado.

Creo y sostengo que el arte abstracto encuentra una serie de dificultades cuando pretende manifestarse en cuadros de caballete. Sin embargo, *para el mural sus posibilidades son ilimitadas*. Y nos encontramos ya en los años inmediatamente anteriores a sus más notables realizaciones.”¹⁰⁰ (Léger)

⁹⁹ Léger, Fernand, *op. cit.*, p.20 / Cita datada en 1913

¹⁰⁰ Léger, Fernand, *op. cit.*, pp.33-34 / Cita datada en 1950

Léger, finalmente, interiorizando la idea de que la confrontación entre arte abstracto y figurativo no tenía sentido, cuando en el periodo de la guerra sufrió el impacto de la vida en las trincheras al lado de obreros, mineros e ingenieros, y estuvo rodeado de máquinas cuya fuerza plástica le deslumbraban, acabó dejando la abstracción al sentir que a partir de entonces no podría desembarazarse de esta realidad cuyos objetos eran imposibles de reflejar de forma abstracta. Solamente volvería a la abstracción de forma intermitente en momentos puntuales, casi a modo de recurso metodológico, con el objetivo de que actuasen como *“una liberación total”* para *“volver a empezar desde cero”*, considerando que este procedimiento *“no es un fin en sí mismo, simplemente [es] un medio de desintoxicación y de partir otra vez hacia nuevas conquistas”*¹⁰¹.

“El problema de la libertad en arte está en el candelero de la actualidad. Se admite que el arte abstracto, que es la expresión última de esta libertad, ha llegado a su punto culminante; un punto en el que todo lo que se podía realizar en la evasión plástica ha sido realizado, en donde, incluso, el objeto básico de su planteamiento, el valor de reemplazamiento del tema por los maestros del cubismo, ha desaparecido ya de sus actuales perspectivas. Nos encontramos por tanto, ante un arte por el arte; absoluta y totalmente, al ciento por ciento. Esta postura de liberación, que era necesaria, como el neo-impresionismo lo fue para el impresionismo, ha desaparecido ya. La reacción y las posibilidades de continuidad creadora ante lo abstracto van a desarrollarse, por los indicios, hacia una vuelta al tema. Lo que me parece perfectamente lógico.

Esto no quiere decir que el arte abstracto haya perdido posiciones, tenga que verse disminuido, sino que debe convertirse, en colectiva expresión arquitectónica, como ocurrió, sobre todo, con los grandes primitivos.”¹⁰²
(Léger)

¹⁰¹ Fernand Léger citado en Lambert, Jean-Clarence, *op. cit*, p.39

¹⁰² Léger, Fernand, *op. cit.*, p.35

5.4.7. El Dadaísmo como impulsor de la abstracción. Picabia y Schwitters.

Archipenko, al que nosotros venerábamos como un modelo inalcanzable en el arte plástico, afirmaba que el arte no debe ser ni realista, ni idealista; debe ser verdadero, con lo que debía decirse, ante todas las cosas, que toda imitación de la naturaleza, incluso la más encubierta, es una mentira. «Dadá» debía dar un nuevo empujón a la verdad en este sentido. «Dadá» debía ser el punto de convergencia de las energías abstractas y un partido permanente de oposición a los grandes movimientos internacionales del arte¹⁰³

Huelsenbeck

La evolución del arte hacia la abstracción fue en parte responsable de la creación del movimiento Dadá. Ambas tendencias están de hecho estrechamente vinculadas en relevantes aspectos. Un ejemplo de ello se da en Marcel Duchamp, quien, antes de promulgar el dadaísmo, había sufrido una etapa de transición cubo-futurista que se encontraba ya en los límites de la abstracción, como muestra su obra *Desnudo bajando una escalera*. Por otro lado, el también dadaísta Picabia, es considerado como uno de los primeros desarrolladores del arte abstracto.

El dadaísmo en Alemania, dentro de su heterogeneidad, había sentado sus bases alrededor del expresionismo. Una de las características del dadaísmo fue su ruptura con todo lo relacionado con lo tradicional y con el naturalismo en el arte. Archipenko, por ejemplo, un ídolo del espíritu del movimiento, niega el realismo y el idealismo, tendencias que impiden el encuentro con el arte verdadero, afirmando que *toda imitación de la naturaleza, incluso la más encubierta, es una mentira*. Esta postura radical se extiende a todos los campos artísticos y desemboca en una negación de cualquier tendencia conocida, desde los movimientos realistas hasta incluso los expresionistas y los abstraccionistas,

¹⁰³ R. Huelsenbeck citado en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, ed. Istmo, 1999, p.221 / Cita datada en 1920

pero es a su vez portadora de una sensación de libertad de acción y de posibilidades sin límite. El Dadaísmo estableció una página en blanco en la trayectoria histórico-artística que ayudó a reconsiderar la posición, el valor y el sentido del arte en un momento en el que parecía estar considerablemente desvirtuado.

Francis Picabia, que había sido incluido por Apollinaire dentro del orfismo y que acabaría siendo uno de los principales artistas del dadaísmo, realizó una serie de trabajos a finales de la primera década del siglo XX que ya eran completamente abstractos (*Caucho*, 1909, acuarela). Picabia se encamina hacia la idea de intentar reflejar con sus cuadros, a través de los medios de expresión, una realidad que va más allá de los objetos y de su apariencia visible, abriendo el abanico de las posibilidades temáticas, como por ejemplo las de la representación de sensaciones: la velocidad, el dinamismo, el espacio...

“La representación objetiva de la naturaleza es una deformación de la presente concepción de la naturaleza.

La realidad se impone, no sólo bajo forma especial sino aún más sobre una forma cualitativa. Por ejemplo, cuando contemplamos un árbol somos conscientes no sólo de su apariencia externa sino también de algunas de sus propiedades, de sus cualidades, de su evolución. Nuestros sentimientos frente a este árbol son resultado de este conocimiento, adquirido mediante la experiencia del análisis; de ahí la complejidad de este sentimiento que no puede ser expresado simplemente por una representación mecánica objetiva. La concepción cualitativa de la realidad no puede ya expresarse de modo puramente visual u óptico y por consiguiente la expresión pictórica ha venido eliminando progresivamente la fórmula objetiva de su convención a fin de relacionarla con la concepción cualitativa.

Las manifestaciones que resultan de este estado de ánimo, que se aproxima cada vez más a la abstracción, no pueden ser en sí más que abstracción. Se alejan del placer sensual que puede derivar del hombre o de la naturaleza (impresionismo) para penetrar en el dominio pleno del goce puro de la idea y de la concienciación.”¹⁰⁴ (Picabia)

¹⁰⁴ Picabia, F., *op. cit.*, pp.67-68 / Cita datada en 1913

“- [Picabia:] ...yo no hago retratos, ni paisajes, ni dibujos: equilibrio sencillamente en tonos de color o en sombra las sensaciones que esas cosas me producen. Son como *leit motifs* de música sinfónica. El arte creativo no trata de imitar los objetos: trata de producir emociones auténticas.

- [Henry Tyrell:] He oído decir que una de sus pinturas fue el centro de una tempestad en el último Salón de Otoño de París; se titulaba *Danses à la source* ¿no era acaso una composición con figuras en un escenario o lugar perfectamente reconocible?

- [Picabia:] No, querido señor, nada de eso. No hay bailarines, no hay fuente, no hay cielo, ni puesta de sol, ni perspectiva, nada que pueda considerarse como una clave visible de los sentimientos que yo trato de expresar. Tampoco en la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven hallaría ninguna de esas cosas. Hay un título que indica el tema y basta. Llamo la atención sobre un canto de colores que sin imitar ni recordar nada haga que los demás experimenten la alegre sensación y los sentimientos que me inspiraron los días veraniegos, cuando me había detenido en un lugar del campo, en la frontera de Italia, donde había una fuente natural de agua cristalina en un amable jardín.”¹⁰⁵ (Picabia/ Henry Tyrell)

Una de las referencias plásticas de Picabia era *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, quien igualmente se desvió de su tendencia hacia la abstracción para convertirse en dadaísta. Esta obra pictórica tiene connotaciones cubistas y futuristas, pero también un cierto enfoque hacia la disolución de la imagen a favor de otras cualidades de la realidad, tal como describe el mismo Duchamp.

“En *Nu descendant un escalier* he querido crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada en el interior del cuadro sin que se tenga que saber si un personaje real desciende o no una escalera igualmente real. En el fondo el movimiento es la mirada del espectador que la incorpora al cuadro.”¹⁰⁶ (Marcel Duchamp)

¹⁰⁵ Picabia, F., *op. cit.*, p.52 / Cita datada en 1913

¹⁰⁶ Marcel Duchamp en Cabanne, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, ed. Anagrama, 1972, p.43 / Cita datada en 1966

En este sentido profundiza Picabia, considerando que el objetivo del pintor no es representar unas temáticas tradicionales como copias de originales, sino abrirse a un conjunto de posibilidades infinitas que trascienden la realidad aparente de los objetos para reflejar, mediante el tratamiento de la luz y la disposición de los colores, otro tipo de sensaciones y emociones que conformarán el verdadero tema del cuadro.

“Dejando a parte el hecho de que toda pintura refleja forzosamente la personalidad del artista, desde los primeros tiempos hasta nuestra época, el artista de la escuela antigua ha intentado reproducir lo que cualquier hombre de inteligencia media puede reconocer como copia de un original. Y lo ha logrado.

[...]

Mi idea es distinta. No busco en modo alguno reproducir un original. En mi pintura nadie hallará ni rastro de un modelo. Por ejemplo, un cuadro que acabo de pintar aquí en Nueva York. ¿Acaso pinté la torre Wollworth o el Empire State Building? ¿Pinté la impresión que me han producido los fabulosos rascacielos de esta gran ciudad? No. Capté el ímpetu del movimiento ascendente, la sensación que experimentaron aquellos que trataron de construir la Torre de Babel: el deseo humano de alcanzar el cielo, de llegar al infinito.

Pinto una carrera de automóviles. ¿Se ven en mi pintura coches que avanzan como locos? No. Sólo se ve una masa de color, de objetos que pueden resultar extraños al espectador, quizás fantásticos. Pero si se es vulnerable, receptivo a las impresiones pictóricas, se puede hallar en mi cuadro la exaltación, la embriaguez del que conduce a 200 km por hora. Puedo mediante el color en la tela transmitir la idea de movimiento, lograr que el espectador sienta y aprecie el frenesí de la velocidad. Si no lo consiguiera, mi proyecto habría fracasado. Pero sé que lo consigo y por lo tanto he triunfado.”¹⁰⁷ (Picabia)

¹⁰⁷ Picabia, F., *op. cit.*, p.55 / Cita datada en 1913

Picabia, como la mayoría de los pioneros de la abstracción, reconoce la importancia del impresionismo, el neoimpresionismo, el postimpresionismo o los primeros movimientos de vanguardia para que las nuevas tendencias artísticas se dirijan a lo que califica como *un objetivo brillante*, siendo finalmente el orfismo, según él, la conclusión de esta evolución pictórica, así como el punto de partida de un nuevo concepto artístico denominado *amorfismo*. Picabia se apoya en el amorfismo precisamente para negar la forma, al menos tal como se entendía hasta entonces, la que califica como *el enemigo*. A este respecto, el pintor francés sentencia, en contra de la obra de Picasso, que éste *estudiaba un objeto como el cirujano diseccionaba un cadáver*. El nuevo valor debe estar en la luz, el verdadero elemento que da vida a la materia y forma a los objetos.

“Hacia el amorfismo

[...] Hace años que luchamos y que nos dirigimos hacia un objetivo brillante. Los precursores, los Claude Monet, los Renoir, los Cézanne prestamente superados por la pequeña *traupe* neoimpresionista y la valiente falange puntillista donde destacan con su brillo puro los Signac y los Seurat, han indicado ampliamente el camino a seguir. A continuación se precipitaron los *fauves* con Gauguin a la cabeza. Siguieron después los Matisse. Digámoslo sin más: *esos pintores sabían aún pintar, incluso algunos dibujaban*. Por ello puede juzgarse el retraso inaudito de sus concepciones de una estética anticuada. [...] Rotundamente, después de haber rendido justo homenaje a esos artistas puros, había que abandonarlos a medio camino para lanzarse vertiginosamente por la clara vía del amorfismo.

Fue entonces cuando el cubismo hizo su aparición, pronto seguido por el conismo. ¿Por qué reprochar a esos pintores sus preocupaciones geométricas? Les era difícil concebir los objetos bajo formas menos rudimentarias y seguían siendo, en cierto modo, víctimas de las preocupaciones y de los prejuicios de su época. [...] Notemos que dentro de esa concepción, ya temeraria, y en esta visión extrañamente lúcida de la interpretación de la belleza diseminada y disuelta en el flujo universal, ningún lugar había sido reservado al espíritu de las cosas. Pero sigamos.

Los cubistas han aportado su piedra, podría decirse. Hicieron entrega de su esfuerzo. No podemos exigirles más.

El cubismo, como todo gran Arte, se ha replegado sobre sí mismo y subdividido en diversas corrientes. Primero científicamente, luego físicamente para devenir instintivo y finalmente –esa es su forma superior– órfico. El orfismo hasta hoy –dejando aparte el futurismo, intento impetuoso pero falto de verdadera ciencia– es la única palabra del arte contemporáneo. Es el primer paso hacia la fórmula inevitable: hacia el amorfismo.

Ya los Rouault, los Matisse, los Derain, los Picasso, los Van Dongen, los Jean Puy, los Picabia, los George Braque, los Metzinger, los Gleizes, los Duchamp (del cual no se puede olvidar el irresistible *Nu descendant l'escalier* [1912] ni el *Jeune homme* [1912]) parecen haber comprendido y admitido la necesidad de suprimir absolutamente la forma y de tener en consideración únicamente el color.”¹⁰⁸ (Picabia)

“Manifiesto de la escuela amorfista

¡Guerra a la forma!

¡La forma, ése es el enemigo!

De Picasso se ha dicho que estudiaba un objeto como el cirujano diseccionaba un cadáver.

De esos cadáveres molestos que son los objetos, no queremos saber nada.

La luz nos basta. La luz absorbe los objetos y los objetos sólo valen por la luz que los baña. La materia no es sino un reflejo y un aspecto de la energía universal. De la relación entre ese reflejo y su causa, que es la energía luminosa, nace lo que se llama impropriamente los objetos y así queda establecido ese contrasentido: la forma.

Nos toca a nosotros indicar esas relaciones. El espectador, el que mira, debe reconstituir la forma, a la vez ausente y necesariamente viva.”¹⁰⁹

(Picabia)

¹⁰⁸ Picabia, Francis, *op. cit.*, p.74 / Cita datada en 1913

¹⁰⁹ Picabia, Francis, *op. cit.*, p.76. Este texto está firmado por Victor Méric, pero se considera escrito por Picabia.

A pesar de las inclinaciones de Picabia hacia la abstracción, su naturaleza revolucionaria, asistemática y ecléctica le llevaban a enlazar y alternar diferentes estilos con unos resultados muy divergentes que no le permitieron profundizar en la pintura abstracta. Por otro lado, su particular carácter contribuyó sin duda a que actualmente sea considerado uno de los máximos exponentes del dadaísmo francés. En la misma tesitura se encuentra Duchamp, quien, tomando como ejemplo a su compañero, confirma el espíritu cambiante de su arte: *“En el fondo –confiesa Duchamp– tengo la manía de cambiar, como Picabia. Se hace algo durante seis meses, o un año, y se pasa a otra cosa. Es lo que hizo Picabia durante toda su vida”*¹¹⁰.

Con un estilo quizás más estable que Picabia, el también dadaísta Kurt Schwitters aboga por dar a los medios de expresión un valor claramente predominante. Para el artista alemán, que consideraba que la abstracción era *“el desarrollo más grande que la pintura haya conocido en un millar de años”*¹¹¹, el material adquiere una autonomía propia. Mediante la creación del concepto Merz, que mantiene un trasfondo claramente abstracto, su pintura se encamina hacia una nueva dimensión, y trasciende los límites del cuadro para profundizar y adentrarse en las posibilidades expresivas de las cualidades intrínsecas de los materiales.

“...partiendo de una imitación concienzuda y extremadamente fiel de la naturaleza, con la pintura al óleo, un pincel y una tela, he llegado, mediante el tratamiento lógico de medios puramente artísticos, a la obra Merz. Además, ella da testimonio de la evolución continua que vincula los estudios naturalistas y las abstracciones Merz.”¹¹² (Schwitters)

“Toda intención de reproducir las formas de la naturaleza perjudica la calidad de la elaboración consecuente de una expresión. Yo renuncié a la reproducción de elementos naturales y no pinté más que con los

¹¹⁰ Marcel Duchamp citado en Cabanne, P., *op. cit.*, p.54

¹¹¹ Schwitters, Kurt, (*manifestes théoriques & poétiques*), Paris, ed. Ivrea, 1994, p.78

¹¹² Schwitters, K., *op. cit.*, p.12 / Cita datada en 1920

elementos pictóricos. Estos son mis abstracciones. Puse de acuerdo entre ellos los elementos del cuadro, como en la época de la Academia, ya no con el fin de reproducir la naturaleza, sino de expresarla.”¹¹³
(Schwitters)

“La pintura Merz

Los cuadros de pintura Merz son obras abstractas. En sustancia, la palabra Merz significa el ensamblaje con fines artísticos de todos los materiales imaginables y, por principio, la igualdad de cada uno de estos materiales sobre el plano técnico. La pintura Merz se sirve, por tanto, no solo del color y de la tela, del pincel y de la paleta, sino de todos los materiales que el ojo puede ver y de todos los instrumentos que puedan revelarse útiles. Desde este punto de vista, importa poco que en un principio los materiales utilizados hayan sido o no concebidos para otros fines. La rueda de un cochecito de niño, una red metálica, un cordel o el algodón son elementos con tanto valor como el color, El artista crea mediante la elección, la disposición y la deformación de los materiales.

La configuración de los materiales se lleva a cabo desde su disposición sobre la superficie. Ella está remarcada por la fragmentación, la torsión, su recubrimiento y los retoques. En la pintura Merz, la tapa de una caja, un naipe, un recorte de periódico se convierten en superficie, un cordel, un toque de pincel o un trazo de carbón se convierten en línea, una red metálica en retoque, un papel de embalaje en veladura, el algodón en suavidad.

La pintura Merz pretende ser una expresión inmediata, reduciendo la distancia entre intuición y visualización de la obra de arte.

Estas palabras deben facilitar el acercamiento a mi arte por parte de aquellos que sinceramente están listos para seguirme. No serán muy numerosos. Los otros acogerán mis nuevos trabajos como lo han hecho siempre cuando algo novedoso ha aparecido: con gritos de indignación e insultos.”¹¹⁴ (Schwitters)

¹¹³ Schwitters, K., op. cit., pp.14-15 / Cita datada en 1920

¹¹⁴ Schwitters, K., op. cit., p.7 / Cita datada en 1919

5.5. Desarrollo y extensión de la abstracción.

Tanto las primeras manifestaciones abstractas como el dadaísmo van a potenciar y a dar consistencia a la idea de libertad plástica absoluta. Este nuevo espíritu empezaba también a extenderse al campo teórico. El discurso artístico cobra mucha importancia y comienza a ser un apoyo importante para la comprensión de diversas trayectorias y proyecciones de los artistas. Muchos de ellos tenían la necesidad de explicarse con argumentos más complejos, paralelos a la plástica. Progresivamente la teoría artística adquiere mayor autonomía y empieza a considerarse por algunos autores no como un elemento adyacente, incorporado para facilitar la comprensión de los propósitos del artista, sino como una parte en sí misma de la obra de arte.

Del mismo modo que para Kandinsky fueron esenciales las corrientes artísticas que se postulaban en los primeros años del siglo XX, sus propias conclusiones teóricas y plásticas, especialmente condensadas en su obra *De lo espiritual en el arte*, actuaron a su vez como decálogo de diversas manifestaciones artísticas que se sucedieron posteriormente. Así, Malévich con el suprematismo, y Mondrian y Van Doesburg con el neoplasticismo, utilizaron fundamentalmente las investigaciones de Kandinsky para escoger cada uno un camino diferente hacia el arte sin objeto. El equilibrio que Kandinsky establece entre naturaleza y abstracción y entre razón y sentimiento como alianza para expresar artísticamente una necesidad interior, es interpretado por ambas tendencias de forma antitética. El suprematismo está convencido de la *supremacía* del sentimiento sobre el pensamiento racional. El neoplasticismo, por el contrario, parece desvincularse de toda relación sentimental con el arte, que debe estar regido básicamente por los dictámenes de la razón. Si bien Kandinsky, aunque no abogue por la representación de las apariencias de los objetos, en ningún momento niega la naturaleza e incluso la considera imprescindible para alcanzar sus objetivos, Malévich se sumerge en conclusiones contradictorias y Mondrian, finalmente, la rechaza taxativamente. Van Doesburg, por otro lado, partiendo de las teorías neoplásticas acaba dando a este movimiento una nueva perspectiva menos ortodoxa y más próxima a la realidad

social, desembocando en el elementarismo orgánico, que desarrollará a lo largo de los años veinte.

En este periodo de evolución de la abstracción fueron igualmente relevantes las aportaciones plásticas y teóricas de constructivistas como Tatlin, Gabo, Pevsner, El Lissitzky, Moholy-Nagy o Torres García, así como, en menor medida, las de movimientos como el vorticismismo y el purismo. El escritor y pintor Percy Wyndham Lewis, y Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier), a través de la definición de las tendencias artísticas que representan, vorticismismo y purismo respectivamente, describen ciertamente parte del espíritu de necesidad y cambio que se estaba generando a lo largo de las diferentes manifestaciones de tendencia abstracta que arrancan a mediados de la segunda década del siglo XX.

“Nuestro *vortex* no tiene miedo del Pasado: ha olvidado su existencia.

Nuestro *vortex* ve el Futuro de forma tan sentimental como el Pasado.

El Futuro es distante, como el Pasado, y por lo tanto sentimental.

El mero elemento ‘Pasado’ debe ser retenido para absorber nuestra melancolía.

Todo lo absente y remoto, al requerir proyección en la velada debilidad de la mente, es sentimental.

El Presente puede ser intensamente sentimental – especialmente si excluyes el mero elemento ‘Pasado’.

Nuestro *vortex* no solo es una cuestión de Acción reactiva, ni identifica el Presente con una entumecida exhibición de vitalidad.

El nuevo *vortex* se sumerge en el corazón del Presente.

La química del Presente es diferente a la del Pasado. Con esta química diferente producimos una Nueva Abstracción Viviente.

El *vortex* de Rembrandt inunda los Países Bajos con un torrente de ensueño.

El *vortex* de Turner se precipita sobre Europa con una ola de luz.

Deseamos el Pasado y el Futuro con nosotros, el Pasado para secar nuestra melancolía y el Futuro para absorber nuestro problemático optimismo.

Con nuestro *vortex* el Presente es lo único activo.

La vida es el Pasado y el Futuro.

El Presente es Arte.”¹¹⁵

(Wyndham Lewis)

¹¹⁵ Trad. a., Percy Wyndham Lewis en AA.VV. *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford(UK), ed. Blackwell publishing, 2007, p.162 / Cita datada en 1914

“[...] Emplearemos el término «purismo» para expresar de un modo inteligible lo característico del espíritu moderno.

El purismo no pretende ser un arte científico, lo cual no tendría ningún sentido.

Considera que el cubismo se ha quedado, dígame de él lo que se quiera, en arte decorativo, en adornismo romántico.

El purismo expresa no las variaciones, sino lo invariante. La obra no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgánica, protestaria ni pintoresca, sino al contrario: general estática y expresiva de lo invariante [...].

El purismo pretende concebir con claridad y ejecutar con fidelidad exactamente sin menguas; se aparta de las concepciones angustiadas y de las ejecuciones sumarias y erizadas.

El purismo teme lo caprichoso y lo «original». Busca el elemento puro para reconstruir, a base de él, unos cuadros organizados que parezcan estar hechos por la naturaleza misma.

El oficio debe ser lo bastante seguro para no poner trabas a la concepción.

El purismo no cree que volver a la naturaleza signifique volver a copiarla.

Admite cualquier deformación siempre que sea justificada por la búsqueda de lo invariante.

El arte tiene todos los derechos, excepto el de no ser claro.”¹¹⁶
(Ozenfant y Jeanneret)

¹¹⁶ Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier) citados en *Chipp, H.*, op. cit., p.84 / Cita datada en 1918

5.5.1. Malévich. Las interferencias de las apariencias naturales.

Si en el curso de los milenios pasados el pintor quiso aproximarse lo más posible a la representación de la cosa, de la reproducción de su esencia y de su significado, en nuestra época, en la era del cubismo, el pintor ha destruido las cosas al mismo tiempo que su significado, su esencia y su vocación.

Un cuadro nuevo se ha levantado sobre sus escombros. [...]

El suprematismo es el inicio de una nueva civilización: el salvaje ha sido vencido, como ha sido vencido el mono.

Cuanto más amor al relamido paisajito, más amor en cuyo nombre traicionar la verdad del arte.

El cuadrado no es una forma subconsciente. Es la creación de la razón intuitiva.

¡La cara del arte nuevo!

El cuadrado es un recién nacido vivo y majestuoso.

El primer paso de la creación pura en el arte.

Antes de él había desfiguraciones ingenuas y copias de la naturaleza.

Nuestro mundo artístico se ha vuelto nuevo, no objetivo, puro.

Todo ha desaparecido, sólo queda la masa de materiales con los que se construirá la forma nueva. En el arte suprematista las formas vivirán como todas las fuerzas vivas de la naturaleza.

Esas formas dicen que el hombre ha llegado al equilibrio, tras el estadio de la razón simple al de la razón doble.

(Razón utilitaria y razón intuitiva.)

Es el nuevo realismo pictórico, sí, pictórico, en cuanto que liberado del realismo de las montañas, del cielo, del agua...

Hasta el momento estaba el realismo de las cosas, pero no el de las unidades pictóricas, de los colores contruidos de manera que no dependieran de la forma, ni del color, ni de su situación en relación a otra unidad.

Cada forma es libre e individual.

Cada forma es un mundo.

Cualquier superficie-plano pictórica es más viva que cualquier rostro con dos ojos y una sonrisa.

El rostro pintado en un cuadro es una parodia lamentable de la vida, esa alusión tan sólo es la evocación de lo viviente.

La superficie-plano es viviente, ha nacido. El ataúd nos hace pensar en la muerte, el cuadro en lo vivo."¹¹⁷

Malévich

¹¹⁷ Malévich, Kazimir, *Escritos*, Madrid, ed. Síntesis, 2007, pp.251-253 / Cita datada en 1916. * Nota para todas las citas de Malévich de este capítulo fechadas en 1916: Esta fecha corresponde a la tercera edición de la publicación de Malévich del texto de donde se han extraído estos fragmentos.

Malévich es un artista esencial de la vanguardia rusa y, junto a Mondrian, la principal figura de la abstracción geométrica. Aunque sus ideales del arte puro chocan con el carácter funcionalista del constructivismo, su influencia fue decisiva no sólo en la vanguardia rusa sino también, a través de su difusión internacional por artistas como El Lissitzky o Moholy-Nagy, en la Europa occidental y en la evolución estética de De Stijl y la Bauhaus.

Malévich nace en 1878 cerca de Kiev Su obra y sus pensamientos teóricos son el resultado de una larga y rica trayectoria donde a estado en contacto con tendencias artísticas de muy diversa índole. Hacia principios de siglo se traslada a Moscú y trabaja en el taller de Roerich. Recibe influencias de los simbolistas, impresionistas, postimpresionistas, fauvistas y expresionistas alemanes. Y posteriormente del cubismo, el futurismo y el surrealismo. Es invitado por Kandinsky a participar en *Der Blaue Reiter*. Conoce a los neoprimitivistas Larionov y Goncharova con quienes mantiene un estrecho contacto, coincidiendo en su admiración por el arte ruso popular y por artistas como Cézanne, Van Gogh, Matisse o Picasso. Los tres artistas rusos participan en la primera exposición del grupo *La Sota de diamantes* en 1911, donde también se encuentran Kandinsky, Jawlensky, Gleizes y Le Fauconnier. Poco después, Malévich, Larionov y Goncharova se separan del grupo para formar en 1912 *Cola de Burro*, donde también participa Tatlin. En 1913, continuando en la línea del neoprimitivismo, realizan en Moscú la exposición *Blanco de Tiro*, donde Malévich muestra el *cubo-futurismo* y obras próximas al *tubismo* de Léger.

La extensa obra teórica de Malévich gira en torno al suprematismo, estilo artístico creado por él que empieza a gestarse alrededor de 1913 cuando realiza su primera obra abstracta en el telón de fondo de la ópera futurista *Victoria sobre el Sol*, en San Petersburgo. Pero es en 1915, en una exposición realizada en la misma ciudad, cuando muestra por primera vez un conjunto de cuadros suprematistas, con 36 composiciones abstractas entre las que se incluye *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. En 1916 publica el Manifiesto Suprematista. Con la expresión de su pensamiento a través de su obra y de sus escritos, Malévich tiene el objetivo principal, como el mismo afirma, de liberar al arte de la carga del objeto con la idea de alcanzar la *supremacía* del sentimiento a través de la forma pura.

“Manifiesto suprematista

Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas.

Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí misma, desde el punto de vista de los suprematistas, carecen de significado; en realidad, la sensibilidad como tal es totalmente independiente del ambiente en que surgió.

La llamada *concretización* de la sensibilidad en la conciencia significa, en verdad, una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. Esta representación no tiene valor en el arte del suprematismo. Y no sólo en el arte del suprematismo, sino en el arte en general, porque el valor estable y auténtico de una obra de arte (sea cual sea la «escuela» a que pertenezca) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada.

El naturalismo académico, el naturalismo de los impresionistas, el cezanismo, el cubismo, etc., en cierta medida, no son nada más que métodos dialécticos que, por sí mismos, no determinan en absoluto el valor específico de la obra de arte.

Una representación objetiva en sí misma (es decir, lo objetivo como único fin de la representación) es algo que nada tiene que ver con el arte; y, sin embargo, la utilización de lo objetivo en una obra de arte no excluye que tal obra tenga un altísimo valor artístico.

Pero para el suprematista siempre será válido aquel medio expresivo que permita que la sensibilidad se exprese de modo posiblemente pleno como tal, y que sea extraño a la objetividad habitual.

Lo objetivo en sí mismo no tiene significado para el suprematismo y las representaciones de la conciencia no tienen valor para él.

Decisiva es, en cambio, la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo.

Llega a un desierto donde nada es reconocible, excepto la sensibilidad.

El artista se ha desembarazado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del «arte»: se ha liberado de las ideas,

los conceptos y las representaciones para escuchar solamente la pura sensibilidad.

El arte del pasado, sometido (por lo menos en el extranjero) al servicio de la religión y del Estado, debe renacer a una vida nueva en el arte puro (no aplicado) del suprematismo y debe construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad.

Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: «Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco!».

[...]

La crítica y el público consideraban a este cuadrado incomprensible y peligroso... Pero no se podía esperar otra cosa.

La ascensión a las alturas del arte no objetivo, es fatigosa y llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hunden cada vez más a cada paso y, al fin, el mundo de los conceptos objetivos, «todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido», se vuelve invisible.

Ya no hay «imágenes de la realidad»; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto!

Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra.

[...]

Lo que yo expuse no era un «cuadrado vacío», sino la percepción de la inobjetividad.

[...]

Me parece que el arte de Rafael, de Rubens, de Rembrandt, etc., para la crítica y el público no es más que una concretización de «cosas» innumerables, que hicieron invisible el verdadero valor encerrado en la sensibilidad inspiradora. Sólo la admiración por el virtuosismo de la representación objetiva sigue viva.

Si fuera posible extraer de las obras de los grandes maestros de la

pintura la sensibilidad expresada en ellas —es decir, su valor efectivo— y esconderla, los críticos, el público y los estudiosos del arte ni siquiera se darían cuenta de ello.

Por tanto, no hay que maravillarse si mi cuadrado parecía falto de contenido.

Si se quiere juzgar una obra de arte basándose en el virtuosismo de la representación objetiva, es decir, de la vivacidad de la ilusión, y se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la misma representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el auténtico contenido de una obra de arte.

La mayoría de la gente vive todavía en la convicción de que la renuncia a la imitación de la «amadísima realidad» significa la ruina del arte, y, por tanto, observa con angustia cómo el odiado elemento de la sensibilidad pura —de la abstracción— sigue ganando terreno.

[...]

El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado = sensibilidad; fondo blanco = la «Nada», lo que está fuera de la sensibilidad.

[...]

El cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él se pueden comparar a los «signos» del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del «ritmo».

El suprematismo no ha creado un mundo nuevo de la sensibilidad, sino una nueva representación inmediata del mundo de la sensibilidad en sentido general.

[...]

Ahora que el arte ha llegado a ser él mismo, a su forma pura, no aplicada, por la vía del suprematismo, y que ha reconocido la infalibilidad de la sensibilidad no objetiva, ahora intenta erigir un nuevo y verdadero orden, una nueva visión del mundo. Ha reconocido la no objetividad del mundo, y, en consecuencia, ya no se esfuerza en proveer de ilustraciones a la historia de las costumbres.

La sensibilidad no objetiva fue en todos los tiempos la única fuente de la creación de una obra de arte; desde tal punto de vista el suprematismo no ha aportado nada nuevo, pero el arte del pasado, aplicado a la

objetividad, acogió sin proponérselo una larga serie de sensaciones extrañas a su sustancia

El árbol sigue siendo árbol, aunque el búho construya su nido en una cavidad de su tronco

El suprematismo, pues, abre al arte *nuevas posibilidades ya que al cesar la llamada «consideración por la correspondencia con el objetivo» se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura*. El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio.

*Kasimir S. Malévich*¹¹⁸

La abstracción ha tenido como objetivo liberar al arte de todo aquello que podía ocasionar interferencias entre el creador y el sentimiento que quiere expresar. Es lo que Malévich denomina *la supremacía del sentimiento puro*. Así nace uno de los movimientos abstractos más importantes, el suprematismo, donde lo esencial no son los elementos de nuestro entorno visual sino los sentimientos que estos transmiten en nosotros. Se pasa de un *realismo de los objetos* a un *realismo pictórico*. “*Para el suprematista –afirma Malévich– los fenómenos visuales del mundo objetivo carecen, en sí mismos, de sentido; lo significativo es el sentimiento como tal, algo totalmente distinto del entorno.*”¹¹⁹. Se eliminan las armaduras realistas para pasar de un sentimiento oculto, disfrazado, a un sentimiento puro, directo, no sesgado. Frente a la representación de las apariencias de la naturaleza, donde para Malévich lo vivo queda *reducido a la inmovilidad, al estado de muerte*, el artista –aproximándose a la idea *amórfica* de Picabia– debe apoyarse sobre *los pesos, la velocidad y la dirección del movimiento*, entendiendo que el color y la textura son la esencia pictórica y se antepone a *la idea pequeño-burguesa del tema*.

¹¹⁸ Malévich citado en Cirlot, Lourdes, *Primeras Vanguardias Artísticas*, ed. Parsifal, Barcelona, 1999, pp.220–231 / Cita datada en 1920. El *Manifiesto suprematista* original se realizó en 1915. Los fragmentos aquí citados han sido extraídos de la versión revisada y ampliada por el propio Malévich cinco años después.

¹¹⁹ Malévich citado en Chipp, H., *op.cit.*, p.366

La pintura imitativa es considerada por el suprematismo simplemente como una cuestión de habilidad. Las formas y los colores existen por sí mismos, y cuando el artista los plasma en su cuadro no tienen por qué asemejarse al modelo. Los llamamientos a la abstracción de Malévich y su rechazo a la pintura representativa prácticamente no tienen límites, llegando a decir que, como la naturaleza es un cuadro vivo, reproducirlo es un robo cuyo ladrón *no puede ofrecer nada pero le gusta coger algo y decir que es suyo*.

“La llamada ‘materialización’ de un sentimiento en la mente consciente se refiere en realidad a la materialización del reflejo de ese sentimiento por medio de alguna concepción realista, la cual no tiene valor alguno en el arte suprematista...”¹²⁰ (Malévich)

“Cuando la conciencia haya perdido el hábito de ver en un cuadro la representación de paisajes, madonas o *venus* impúdicas *veremos la obra puramente pictórica*.

[...] Reproducir objetos y paisajitos relamidos es actuar como un ladrón que contemplara con admiración sus pies encadenados.”¹²¹ (Malévich)

“El arte del salvaje y sus principios

[...]

La representación sobre la tela de cosas reales es el arte de la reproducción hábil y nada más.

Hay una gran diferencia entre el arte de crear y el de repetir.

Crear significa vivir, forjar eternamente cosas siempre nuevas.

Por más que distribuyamos bien los muebles en las habitaciones, ni las agrandaremos ni les daremos nueva forma.

Por más que la pintura pinte bien paisajes al claro de luna, vacas pastando y puestas de sol, seguiremos teniendo las mismas vacas y las mismas puestas de sol. Solo que mucho menos hermosas.

¹²⁰ Malévich citado en Chipp, H., *op.cit.*, p.367

¹²¹ Malévich, K., *op.cit.*, p.235 / Cita datada en 1916

Y sin embargo se evalúa el genio del pintor en función del número de vacas que pintó.

El pintor puede ser un creador incluso cuando las formas de sus cuadros no tienen nada que ver con el modelo.

El arte es la capacidad de crear una construcción que no surge de las relaciones entre las formas y el color, que no se funda en el gusto estético que preconiza la belleza de la composición, sino que se construye *sobre los pesos, la velocidad y la dirección del movimiento*.

Hay que dar a las formas la vida y el derecho a la existencia individual.

La naturaleza es un cuadro vivo que se puede admirar. Nosotros somos el corazón viviente de la naturaleza. Somos la más preciosa construcción de este gigantesco cuadro viviente.

Somos el cerebro vivo que alarga la vida de la naturaleza.

Repetirla es un robo, el que repite la naturaleza es un ladrón, una nulidad que no puede ofrecer nada pero a la que gusta coger algo y decir que es suyo (falsificaciones).

El pintor ha hecho voto de ser un creador libre y no un ladrón libre.

El artista ha recibido el talento para dar a la vida su parte de creación y acelerar su rápido curso.

Sólo conquistará sus derechos por medio de la creación absoluta.

Eso será posible cuando hayamos suprimido en todas nuestras artes la idea pequeño-burguesa del tema y hayamos enseñado a nuestra conciencia a no considerar todo lo que hay en la naturaleza como cosas y formas reales, sino como un material en cuya masa hay que hacer formas que nada tienen que ver con el modelo.

Entonces se perderá la costumbre de ver en los cuadros madonas y venus con querubines bribones y regordetes.

Lo más precioso en la creación pictórica es el color y la textura; constituyen la esencia pictórica que siempre ha matado el tema.

Y si los artistas del Renacimiento hubieran encontrado la superficie-plano pictórica, ésta hubiera sido mucho más bella, mucho más preciosa que cualquier madona o gioconda.

Cualquier pentágono o hexágono tallado habría sido una escultura superior a la *Venus de Milo* o al *David*.

El salvaje tiene por principio crear un arte que repita las formas reales de la naturaleza.

Queriendo reproducir la vida de la forma en su cuadro se reproducía algo muerto.

Lo vivo era reducido a la inmovilidad, al estado de muerte.

Se tomaba todo lo que vivía y palpitaba y se clavaba sobre la tela, como se clava a los insectos sobre las planchas de una colección.

[...]

Nunca se ha intentado promover objetivos puramente pictóricos, como tales, sin ninguno de los atributos de la vida real.

Nunca ha habido un realismo de la forma pictórica considerada como un fin en sí misma, no ha habido creación.”¹²² (Malévich)

“Gracias al pensamiento filosófico del color suprematista ha quedado manifiesto que la voluntad podrá revelar un sistema creador cuando el objeto, en tanto que osamenta pictórica, en tanto que medio, sea anulado por el pintor. Mientras las cosas sigan siendo osamenta y medio, la voluntad del pintor gravitará en el círculo de la composición y de las formas de los objetos.

Todo lo que vemos ha nacido de la masa de color transformada en superficie-plano y en volumen, y cualquier máquina, casa, hombre o mesa son otros tantos sistemas pictóricos en volumen, destinados a fines precisos.

El pintor debe también transformar las masas pictóricas y fundar un sistema creador. No debe pintar cuadritos ni rosas perfumadas, ya que todo eso no será más que una representación muerta que evoca algo vivo.”¹²³ (Malévich)

¹²² Malévich, K., *op.cit.*, pp.239-241 / Cita datada en 1916

¹²³ Malévich, K., *op.cit.*, pp.280-281 / Cita datada en 1919

Malévich pretende evitar los prejuicios que pueden causar las apariencias de la naturaleza y se acerca a una concepción del arte cada vez más universal, pues los sentimientos son universales, pero los objetos, las ideologías, las modas y todo aquello que viste cada época son específicos y perecederos.

En 1918, Malévich realiza *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, que responde a una serie de obras abstractas que representan sustancialmente sus objetivos suprematistas. Después de ésta época, en torno a 1920, abandona prácticamente la pintura (hasta que a finales de los años veinte vuelve a ella, pero esta vez con connotaciones figurativas) y se dedica fundamentalmente a la enseñanza, a escribir y a realizar ilustraciones para sus manifiestos, dibujos arquitectónicos y maquetas tridimensionales, contribuyendo con todo ello al desarrollo del constructivismo. En 1919 comienza su labor docente para las instituciones del nuevo régimen ruso, teniendo como alumno a El Lissitzky, pero con la llegada de la nueva política artística del Realismo Socialista, Malévich es destituido. En los años veinte publica con Kandinsky un libro sobre sus teorías artísticas, titulado *El mundo sin objetos*. Después regresa a Rusia como un artista marginado y aislado por el sistema soviético hasta el final de su vida.

En el mismo sentido suprematista de Malévich, se pronuncia también Olga Rozanova, una de las artistas que, después de haber pasado por una etapa futurista, y manteniendo hasta el final de su corta vida un intenso deseo de reconciliar arte e industria, defendió con gran fuerza el suprematismo y la pintura no objetiva. Exponemos a continuación una selección de fragmentos de una excelente reflexión de Rozanova que sintetiza la evolución del arte desde el primitivismo hasta la abstracción a través de la perspectiva suprematista.

“...Proponemos liberar a la pintura de supeditación a la forma de realidad preestablecida para convertirla en un tipo de arte creativo y no reproductivo. Desde el salvaje que dibuja feliz los perfiles de toros o ciervos sobre la piedra, el primitivo, el académico, los artistas de la antigüedad y el Renacimiento, los impresionistas, los cubistas y en cierto modo hasta los futuristas, todos ellos están unidos por una misma cosa:

el objeto. Estos artistas se sienten intrigados, maravillados, encantados y sorprendidos por la naturaleza.

Intentan desentrañar su esencia, aspiran a inmortalizarla... El cubismo acaba con el interés por la apariencia cotidiana del objeto, pero no así con el interés por el objeto en sí. La naturaleza continuó orientando las ideas estéticas.

Las obras de los cubistas carecen de una idea claramente definida del arte no objetivo. Su arte se caracteriza por su intento de complicar la tarea de pintar la realidad. Su protesta contra los preceptos establecidos para copiar la naturaleza fue el detonante que hizo saltar en mil pedazos la ya deteriorada metafísica del arte figurativo, un arte que había perdido toda noción de intención y técnica.

Con su fuerza es su claridad de percepción, el futurismo proporcionó al arte una expresión única: la fusión de dos mundos, el subjetivo y el objetivo. Puede que este hecho no vuelva a repetirse nunca. Pero el gnosticismo ideológico del futurismo no tuvo ningún efecto en la maldita conciencia de la mayoría que hoy exige convencida de que el futurismo marca una ruptura radical en la historia del mundo del arte, una crisis del arte...

Vivimos en la era del metal, su alma es la iniciativa y la tecnología. Los futuristas llevaron la tecnología a su máxima expresión...

Hasta la llegada de los futuristas, los artistas solían expresar el movimiento a la manera convencional, es decir, para conseguir expresar mejor el movimiento se colocaban las formas en la superficie del lienzo en paralelo al perímetro de este último y para expresar mejor lo estático se colocaban las formas en paralelo respecto a la superficie del lienzo. El espectador no percibía movimiento en la imagen. Todo lo que se veía era una representación del movimiento...

Para los suprematistas, la pintura deja definitivamente de estar supeditada al marco. No percibimos las formas que utilizamos [en la pintura] como objetos reales. No las obligamos a depender del arriba y abajo del cuadro ... Consideramos su contenido pictórico.

Por consiguiente, el énfasis en la simetría o la asimetría en los elementos estáticos o dinámicos, es el resultado del pensamiento creativo y no de las ideas preconcebidas de la lógica común. El valor estético de la

pintura no objetiva reside enteramente en su contenido pictórico. Percibimos el color de un objeto como la tonalidad visible por medio de la refracción de la luz (el arco Iris, el espectro de colores). Pero también podemos concebir el color independientemente de nuestra concepción del objeto, y como algo ajeno a los colores del espectro. Podemos ver mentalmente el verde, el azul y el blanco ...

El suprematismo rechaza el uso de las formas reales con fines pictóricos. Como cualquier recipiente agrietado, éstas no pueden retener. Atrapado por la simplicidad o complejidad fortuitas de estas formas, que quizá no siempre coinciden con su contenido de color respectivo, el color sale despacio, diluido y difuminado... Creamos la calidad de la forma en base a la calidad del color y no cada cosa por separado.

Hemos elegido el plano como el transmisor del color, ya que su superficie reflectante transmitirá el color de la forma más efectiva y con la mínima mutabilidad. Por consiguiente, los relieves, los objetos aplicados, las texturas que imitan la realidad material y los efectos escultóricos (por ejemplo, una pincelada crea una sombra) que se utilizaban en la pintura figurativa (hasta el futurismo incluido) no pueden aplicarse a la pintura bidimensional en un plano, ya que estos factores influyen y cambian la esencia del color ...

Así como en la naturaleza un cambio atmosférico puede crear una corriente de aire fuerte o débil que puede derribar y destruir cosas, el dinamismo en el mundo de los colores se crea gracias a sus propiedades, a su peso o ligereza, a su intensidad o duración. Este dinamismo es, en esencia, muy real. Llama poderosamente la atención. Engendra estilo y justifica la construcción.

El dinamismo libra a la pintura de las leyes arbitrarias del gusto y establece la ley de la inevitabilidad pragmática. También libra la pintura de las consideraciones utilitarias... Las obras de pintura pura tienen derecho a existir por sí solas y sin relación con su contenido interior banal.

Nuestros esfuerzos y nuestro empeño –así como los de nuestros predecesores cubistas y futuristas– por colocar la pintura en un contexto de autodeterminación pueden parecer ridículos a mucha gente, ya que

son difíciles de comprender y no van acompañados de grandes recomendaciones.

Sin embargo, creemos que llegará un día en el que nuestro arte será para muchos una necesidad estética, un arte justificado por su libre aspiración a revelar una belleza nueva.”¹²⁴ (Rozanova)

¹²⁴ Rozanova, O., citada en Rodríguez, N., *op. cit.*, pp.345-347

5.5.2. Mondrian. Un nuevo realismo.

Inconscientemente, todo artista verdadero ha sido siempre conmovido por la belleza de la línea, del color, y por sus relaciones intrínsecas, y no por lo que puedan representar. Siempre ha tratado de expresar toda energía y toda riqueza vital por estos únicos medios. Sin embargo, conscientemente ha seguido las formas de los objetos. Conscientemente ha tratado de expresar cosas y sensaciones a través del modelado y la técnica. Pero inconscientemente, ha establecido planos, aumentado la tensión de la línea y purificado el color. Así, gradualmente a través de los siglos, la cultura pictórica ha llevado a la abolición total de la forma limitadora y la representación particular. En nuestro tiempo el arte ha sido liberado de todo aquello que le impide ser verdaderamente plástico. Esta liberación es de gran importancia para el arte, cuyo propósito es conquistar una expresión individual y revelar hasta donde sea posible, el aspecto universal de la vida.¹²⁵

Mondrian

A pesar de la existencia del arte no-figurativo, hoy se habla del arte como si no existiera nada determinado en relación con el nuevo arte. Muchos dejan de lado el verdadero arte no-figurativo y mirando solamente las torpes tentativas y las obras no-figurativas vacías que hoy aparecen por todas partes, se preguntan si no ha llegado el momento de “integrar la forma y el contenido” o “de unificar el pensamiento y la forma”. Pero no debe culparse al arte no-figurativo por aquello que sólo se debe a la ignorancia de su contenido. Si la forma carece de contenido, de pensamiento universal, es por culpa del artista. Al ignorar el hecho imaginamos que la figuración, el tema, la forma particular, podrían otorgar a la obra aquello que falta a la plástica misma. En cuanto al “contenido” de la obra, debemos notar que nuestra actitud hacia las cosas, nuestra individualidad organizada con sus impulsos, sus acciones, sus reacciones al contacto de la realidad, las luces y sombras de nuestro “espíritu”, etc., modifican por cierto la obra no-figurativa, pero no constituyen su contenido. Repetimos que su contenido no puede describirse, y que sólo puede hacerse aparecer por medio de la plástica pura y de la ejecución de la obra. Debido a este contenido indeterminable la obra no-figurativa es “completamente humana.”¹²⁶

Mondrian

¹²⁵ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, México D.F., ed. Coyoacán, 2007, p.65 / Cita datada en 1942

¹²⁶ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., p.116 / Cita datada en 1937

En 1917 Mondrian y Van Doesburg, junto con el arquitecto Oud, habían fundado el grupo abstracto *De Stijl*, inspirado en las ideas del neoplasticismo de Mondrian y basado en el establecimiento de un orden totalmente independiente de la naturaleza y en el principio de lo absoluto, de la razón, de lo objetivo y de la estructura ortogonal. El neoplasticismo cree en la síntesis última de los elementos plásticos como medio para dirigirse a la abstracción pura y obtener así el mínimo índice de subjetividad. Van Doesburgh cuestionará posteriormente algunas de las férreas convicciones de Mondrian, razón por la que éste último abandonará finalmente *De Stijl*. Mondrian, continuando con su singular y mística forma de ver y entender el arte, estaba convencido de que “*la vida del hombre cultivado de hoy se va alejando cada vez más de lo natural*” y de que, por tanto, “*la vida se vuelve cada vez más abstracta*”¹²⁷; no dudaba tampoco de que el arte no-figurativo iba a seguir progresando mediante la integración de “*nuevos medios plásticos y sus relaciones determinadas*”, pues al ser un terreno nuevo a explorar había “*mucho más por realizar*”¹²⁸.

[Sobre *Arte abstracto*]

“La experiencia plástica demuestra que la apariencia natural de las cosas no debe establecerse en su realismo natural, sino que debe transformarse para evocar una sensación estética.

En el curso de los siglos, la cultura del arte plástico nos ha enseñado que esta transformación es en realidad el comienzo de la abstracción de la visión natural, que en los tiempos modernos se manifiesta como arte abstracto. A pesar de que el arte abstracto se ha desarrollado a través de la abstracción del aspecto natural, en su evolución actual, es mas concreto porque hace uso de forma y color puros.

La conciencia de la necesidad de abstracción en el arte plástico se desarrolló lentamente. En sus orígenes fue practicada intuitivamente. Solo después de siglos de creciente transformación del aspecto natural, surgió una abstracción mas aparente, hasta que finalmente el arte plástico fue liberado de las características particulares del sujeto y el objeto. Esta liberación es de fundamental importancia, puesto que el arte plástico revela que las características particulares velan la pura expresión de la

¹²⁷ Mondrian, P., *La nueva imagen de la pintura*, Murcia, ed. Colección de Arquitectura, 1993, p.15

¹²⁸ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., pp.119 y 120

forma, el color y las relaciones. En el arte plástico, la forma y el color son los medios expresivos esenciales. Sus propiedades y relaciones mutuas determinan la expresión general de una obra. La abstracción no sólo establece la forma y el color más objetivamente sino que revela en forma más clara sus propiedades. Así, observamos que la abstracción de forma y color meramente modifica una obra de arte, pero que el arte abstracto, aun como arte naturalista, debe crear la expresión general por medio de la composición. A través de la composición y otros factores plásticos, es posible para una obra de arte naturalista, poseer una expresión más universal que una obra de arte abstracto que carece del uso apropiado de estos factores.

Hemos llegado a entender que el principal problema en arte plástico no es evitar la representación de los objetos, sino ser tan objetivo como sea posible. El nombre *Arte No-objetivo* debe haber sido creado, con vista al objeto, pero esto en otro orden de ideas. El arte plástico revela que la principal expresión de una obra de arte depende de nuestra visión subjetiva, la que ofrece el mayor obstáculo para la representación objetiva de la realidad. La visión —más objetiva posible— es la principal ambición de todo arte plástico. Si la visión objetiva fuese posible, nos daría una verdadera imagen de la realidad.”¹²⁹ (Mondrian)

Un trabajo teórico de Mondrian clarificador con respecto a su comprensión del arte es *Realidad natural y realidad abstracta*, donde crea una conversación ficticia entre tres pintores, uno aficionado a la pintura, otro naturalista y otro abstracto–realista, siendo en este último en el que el propio Mondrian se encarna. Comparando las reflexiones y matizaciones del pintor abstracto–realista con respecto a las objeciones y dudas, algunas de ellas muy precisas, de los dos restantes, se pueden detectar sutiles apreciaciones que depuran diversos aspectos concretos del pensamiento de Mondrian. Algunos de sus fragmentos tratan específicamente de la relación entre abstracción y realidad, así como entre naturaleza y arte, aproximándonos a su personal idea de abstracción pictórica.

¹²⁹ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., pp.45–46 / Cita datada en 1941

“Conversación entre

Y, aficionado a la pintura

X, pintor naturalista

y Z, pintor abstracto–realista

durante un paseo que se inicia en el campo

y concluye en la ciudad, en el estudio

del pintor abstracto–realista

ESCENA PRIMERA

Atardecer. Comarca llana. Horizonte vasto. La luna, muy alta.

Y. – ¡Qué belleza!

X. – ¡Qué profundidad de tono y de colorido!

Z. – ¡Qué reposo!

Y. – Así, pues ¿también a usted le conmueve la naturaleza?

Z. – Si no fuera así, no sería pintor.

Y. – Como usted ya no pinta del natural, creí que no se impresionaría en absoluto.

Z. – Al contrario, la naturaleza me emociona profundamente. Sólo que la pinto de otro modo.

X. – He llegado a llamar sinfonías a las *composiciones* que pinta usted; en ellas puedo ver la música, pero no la naturaleza.

Z. – ¿Acaso no se podría ver también música en la pintura naturalista? También ella tiene su ritmo, aunque esté menos claramente visible que en la pintura abstracto–realista.

X. – Ciertamente, pero la pintura abstracto–realista se expresa sin recurrir a la forma, y en ello me parece semejante a la música que, asimismo, se expresa sin recurrir a las formas naturales.

Z. – No puedo compartir con usted este último punto de vista, pues las combinaciones de sonidos, al menos en la música tradicional, componen cierta forma; evidentemente no visible, pero audible. ¡Lo audible puede ser tan naturalista como lo visible, como la música tradicional se encarga de enseñarnos! En las composiciones *modernas*, en que la melodía y la

expresión naturalista han sido abandonadas, veo en efecto una relación con la pintura abstracto-realista, pero no tal y como usted la entiende. Usted pretende establecer una clara separación entre la pintura naturalista y la pintura abstracta-real, de tal modo que, esta última rebasaría en cierto modo los dominios de la pintura propiamente dicha. Pero esa separación no existe. Por diferentes en aspecto que sean, no hay ninguna diferencia esencial entre ambas. Es lo que vemos al punto cuando consideramos los orígenes de la obra de arte: *la emoción de lo bello*. ¿No era, la emoción que acabamos de experimentar, la misma para los tres, al menos en cuanto a lo principal? ¿Recuerda usted nuestras exclamaciones ante el paisaje? Y insistió en su belleza, usted mismo en la tonalidad, mientras que a mí, lo que me impresionó fue el reposo que se manifiesta en la belleza del color de las tonalidades...”

Y. – Admito que es así, pero...

X. – Poco hay de esta unanimidad en lo que nosotros, respectivamente, pintamos.

“Z. – Y a pesar de todo, no es más que apariencia. Usted carga el acento en el tono, en el color, yo en lo que por ellos se manifiesta: el reposo. Pero en realidad, nuestros esfuerzos siguen la misma dirección. El reposo se hace plásticamente visible mediante la armonía de las relaciones y por ello cargo yo el acento en la expresión de las relaciones. Con todo, su expresión de los colores y los tonos es, también, una expresión de relaciones. Usted expresa relaciones tanto como yo, y yo expreso el color tanto como usted.

Y. – ¿Relaciones?

Z. – Nos expresamos plásticamente por medio de la oposición de los colores y las líneas, y esta oposición crea la relación.

X. – Pero ¿no es evidente que en el arte de pintar la relación se expresa a través del elemento natural?

Z. – Al contrario: cuanto más se abstrae la naturaleza, más sensible se vuelve la relación. La nueva pintura lo ha demostrado claramente. Ella ha desembocado, así, sólo en la expresión de relaciones.

X. – Expresar relaciones... en mí eso se efectúa por sí solo mediante la naturaleza. No me entusiasma gran cosa la expresión únicamente de relaciones. Si, por ejemplo, nos atenemos a este paisaje, veo muy bien la

relación de la luna, el cielo y la tierra; veo igualmente que el lugar de la luna en el paisaje es una cuestión de relación. Pero no veo por qué, en virtud de tales relaciones, habría de pintarlo todo abstracto. ¡Lo natural es para mí lo que, justamente, hace vivir la relación!

Z. - Es una cuestión de punto de vista: para mí la relación plástica es precisamente más viva cuando no se halla envuelta en lo natural, sino que se manifiesta en lo plano y rectilíneo. Hay ahí, en mi criterio, una expresión mucho más intensa que la forma y el color naturales. Pero hablando en general, la apariencia natural *ve/a* la expresión de las relaciones. Así, pues, cuando se quieren expresar plásticamente relaciones definidas, es menester recurrir a una expresión más exacta de esas conexiones y relaciones.”¹³⁰ (Mondrian)

La primera etapa artística de Mondrian es realista. Se ganaba la vida con encargos, haciendo retratos y copias en el Rijksmuseum. A principios del siglo XX su tema principal fue el paisaje. Frecuentaba los alrededores de Ámsterdam, el lugar de encuentro de los paisajistas de la ciudad. Estudió las obras del neoimpresionismo. Estaba interesado por el esoterismo y en 1909 se hace miembro de la Sociedad Teosófica de Ámsterdam. En 1912 se traslada a París, entabla amistad con Kees van Dongen y recibe una gran influencia del cubismo. H.P. Bremmer, el consejero artístico de la familia Kröller-Müller, le entrega un salario mensual a cambio de una serie de cuadros al año. Esto le permite concentrarse en sus propias inquietudes artísticas.

Mondrian desarrolla sus pensamientos influido fuertemente por el teórico Schoenmaekers. A partir de 1917, después de la creación de *De Stijl*, publica periódicamente sus opiniones abstractas bajo el nombre de neoplasticismo, sobre las que había estado trabajando durante muchos años. Su largo proceso desde la figuración hasta la abstracción es relatado en forma resumida por él mismo en *Hacia la verdadera visión de la realidad*, desvelando algunos aspectos importantes para entender la compleja trayectoria de su pintura.

¹³⁰ Mondrian, P., *Realidad Natural y Realidad Abstracta*, México D.F., ed. Coyoacán, 2005, pp.7-10 / Cita datada en 1919-1920

“Hacia la verdadera visión de la realidad

Comencé a pintar a una edad temprana. Mis primeros maestros fueron mi padre, un aficionado, y mi tío, pintor profesional. Prefería pintar paisajes y casas tal como las veía cuando el tiempo estaba nublado y oscuro, o el sol era muy luminoso, o cuando la densidad de la atmósfera oscurecía los detalles y acentuaba los principales perfiles de los objetos. A menudo sacaba apuntes a la luz de la luna en las llanas praderas holandesas, tomando como modelo vacas paradas o descansando. Otras veces me interesaban las casas con sus ventanas muertas y huecas, pero ni aún en ese período de iniciación, pude pintar románticamente; desde el principio me definí como realista.

[...]

Abandoné el color natural por el color puro. Llegué a sentir que los colores de la naturaleza no podían ser reproducidos en la tela. Instintivamente, comprendí que la pintura debía encontrar una nueva manera de expresar la belleza natural.

[...]

De todos los abstraccionistas (Kandinsky y los Futuristas), pensé que solamente los cubistas habían descubierto la verdadera senda, y durante un tiempo fui influido por ellos.

Gradualmente me di cuenta, que el cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos; la expresión de la realidad pura, no se conseguía desarrollando la abstracción hacia su objetivo final. Sentí que esta realidad sólo podía ser establecida por la plástica pura. En su expresión esencial, la plástica pura no está condicionada por la concepción y los sentimientos subjetivos. Tardé mucho en descubrir que estas particularidades de la forma y el color natural que evocan estados subjetivos de sentimiento, oscurecen la realidad pura. La apariencia de las formas naturales cambia pero la realidad permanece constante. Para crear plásticamente la pura realidad, es necesario reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma y el color natural, al color primario.

El propósito no es crear otras formas y colores particulares con todas sus limitaciones, sino en realidad trabajar tendiendo a abolirlas en el interés

de una unidad más grande.

El problema se aclaró cuando descubrí dos cosas:

a) en arte plástico, la realidad sólo puede ser expresada a través del equilibrio del movimiento dinámico de la forma y el color;

b) los procedimientos puros constituyen la mejor forma de conseguir esto.

[...]

Pero sentía que aún trabajaba como impresionista y continuaba expresando sentimientos particulares, y no la realidad pura. A pesar que estaba enteramente convencido de que nunca podríamos llegar a ser absolutamente "objetivos", sentía que se podía ser cada vez menos subjetivo, hasta que el subjetivismo no predominara más en nuestro trabajo.

Excluí cada vez más de mis pinturas las líneas curvas, hasta que finalmente mis composiciones consistieron sólo en líneas horizontales y verticales, que formaban cruces, cada una separada y destacada de las otras. Observando el mar, el cielo y las estrellas, busqué definir la función plástica a través de una multiplicidad de verticales y horizontales que se cruzaban.

[...]

...las líneas verticales y horizontales son la expresión de dos fuerzas en oposición; esto existe en todas partes y lo domina todo; su acción recíproca constituye la vida. Reconocí que el equilibrio de cualquier aspecto particular de la naturaleza reside en la equivalencia de los elementos que se oponen.

[...]

En este punto, fui consciente que la realidad es forma y espacio. La naturaleza revela las formas en el espacio. En realidad todo es espacio, la forma también, así como lo que vemos como espacio vacío. Para crear unidad, el arte tiene que seguir a la naturaleza no en su aspecto, sino en lo que la naturaleza es realmente.

[...]

Estos principios fueron desarrollados en mi trabajo. En mis primeras pinturas, el espacio todavía era un fondo. Comencé a determinar formas: las verticales y las horizontales se convirtieron en rectángulos. Todavía

aparecían como formas destacadas sobre un fondo; su color era aún impuro.

Sintiendo la falta de unidad, aproximé estos rectángulos, el espacio se hizo blanco, negro o gris; la forma se hizo roja, azul o amarilla. Mantener las horizontales y verticales del período anterior era equivalente a unir los rectángulos en toda la composición. Era evidente que los rectángulos, como todas las formas particulares, tratan de prevalecer unos sobre otros y deben ser neutralizados por medio de la composición. En definitiva, los rectángulos nunca son un fin en sí mismos, sino una consecuencia lógica de sus líneas determinantes, que son continuas en el espacio; y aparecen espontáneamente al efectuarse el cruce de líneas horizontales y verticales.

[...]

Más tarde, a fin de suprimir la manifestación de planos como rectángulos reduje el color y acentué las líneas que los limitaban, cruzándolas. Así, los planos no sólo fueron cortados y suprimidos, sino que sus relaciones se hicieron más activas. El resultado fue una expresión mucho más dinámica. Aquí también comprobé el valor de las particularidades destructivas de la forma y abrí así el camino a una construcción más universal.

Comprendí que la unidad resultante de la equivalencia de los opuestos, debía ser expresada de una manera clara y categórica. De acuerdo con los tiempos modernos me pareció que esta unidad podía ser creada en una forma más real que la que se había hecho en el arte del pasado.

A través de mis experiencias plásticas, comprobé que únicamente conseguiría esto mediante la supresión toda forma particular.

[...]

En 1915 Theo Van Doesburg, un pintor y escritor holandés, estaba realizando las mismas investigaciones. Juntos formamos un pequeño grupo de artistas y arquitectos: El grupo El estilo [*De Stijl*]. Por intermedio de *El estilo*, una revista editada por Van Doesburg, el grupo ejerció gran influencia sobre toda Europa. Llamamos a nuestro arte el *Neoplasticismo*. Simultáneamente en Rusia y Alemania, nació el Constructivismo, fundado por Malévich, Lissitzky, Pevsner, Gabo y otros. Más tarde, el constructivismo arraigó en París y Londres donde amalgamó con el

Neoplasticismo. A pesar de todo, persistieron algunas diferencias de puntos de vista.

Teníamos idea que en el futuro el arte colectivo sería posible. Esperábamos que el público se diese cuenta de las posibilidades del arte plástico puro y procuramos demostrar su relación y sus efectos en la vida moderna.

La arquitectura moderna y la industria respondieron a nuestra influencia, pero ella fue casi nula en pintura y escultura. Estas últimas parecieron temer que el Neoplasticismo las condujera a la “decoración”.

[...]

Luego que *El estilo* se desvió de su concepción original, Van Doesburg conservó la relación rectangular de líneas horizontales y verticales, pero las llevó a una posición de 45 grados. Esto en oposición al aspecto natural de la realidad. Llamó a su concepción Elementarismo. De esta manera Van Doesburg acentuó los medios expresivos, mientras yo vi una relación de importancia equivalente con estos medios.

Más tarde, cuando volví a París, publiqué un panfleto llamado *El Neoplasticismo* (1920). Como en *El estilo* llamé “neo” o nueva plástica al desarrollo lógico del arte plástico, pues los medios expresivos que usábamos eran nuevos y las relaciones eran establecidas en forma pura.”¹³¹ (Mondrian)

En el proceso creativo de Mondrian, su afán por la abstracción y por alcanzar lo universal se encuentra en continua evolución y no tiene límites, llegando en algunos momentos a situaciones que llegan a parecer contradictorias. Mondrian desecha incluso cualquier elemento, sentimiento o idea particular, aunque no sea figurativa, tachándolos de naturalistas, y llegó a decir que “*si se evoca en el espectador la sensación de la luz del sol o la luna, por ejemplo, de alegría o pena, o cualquier otra sensación determinada, no se ha conseguido establecer belleza universal, no se es puramente abstracto*”¹³². Mondrian está eliminando el tema en cualquiera de sus concepciones, pues considera, como lo llegaron a hacer muchos otros artistas, que el arte abstracto

¹³¹ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., pp.21-27 / Cita datada en 1942

¹³² Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., p.111

constituye una verdadera realidad paralela y autónoma, afirmando que “*el arte abstracto corrobora que en el arte plástico la expresión de la realidad no puede ser similar a aquella de la realidad palpable*”¹³³. Cabe señalar que, por otro lado, Mondrian reconoce que es lo natural lo que da sentido a lo universal en el hombre y que el entorno exterior es necesario para la creación del arte no figurativo. A pesar de todo, también confiesa que aunque el arte plástico siempre ha tendido a la expresión universal de la realidad, “*el juicio de una obra de arte depende de la visión individual de esa obra. Lo que puede ser claro para uno, puede aparecer oscuro para otro*”¹³⁴.

“El crecimiento de lo natural a lo abstracto sí hace que el hombre vea diferente lo natural, sí que le hace negar (o inconscientemente) lo *individual* en él [...], pero no le hace negar lo *natural*. Aunque elimine la apariencia más exterior de lo natural en la imagen, lo natural para el hombre sigue siendo justo aquello *por lo cual lo universal toma vida en él.*”¹³⁵ (Mondrian)

“Mas no debe pensarse que el artista no-figurativo considera inútiles las impresiones y emociones recibidas del mundo exterior y cree necesario luchar en contra de ellas. Por el contrario, todo lo que el artista no-figurativo recibe del exterior es, no sólo útil, sino indispensable, porque despierta en él el deseo de crear aquello que siente vagamente y que nunca podría representar en forma verdadera sin el contacto con la realidad visible y con la vida que lo rodea. Precisamente de esta realidad toma el artista la objetividad que necesita para contrarrestar su subjetividad personal. Es justamente, partiendo de esta visible realidad que él extrae su medio de expresión y, en lo que respecta a la vida que le rodea, es esto precisamente lo que ha hecho su arte no figurativo.”¹³⁶ (Mondrian)

¹³³ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro, op. cit.*, p.41

¹³⁴ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro, op. cit.*, p.47

¹³⁵ Mondrian, P., *La nueva imagen de la pintura, op. cit.*, p.69 / Cita datada en 1918

¹³⁶ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro, op. cit.*, pp.118-119 / Cita datada en 1937

Teniendo en cuenta sus teorías artísticas, de la obra de Mondrian, desarrollada en un constante progreso hacia la abstracción, se deduce que el pintor se centra en la eliminación de cualquier vinculación con las apariencias naturales, defendiendo que en todo arte plástico *“las formas y sus colores tienen una expresión propia independiente de nuestra visión”*¹³⁷. Basándose en ello, Mondrian crea un lenguaje artístico totalmente autónomo, consistente en un sistema ortogonal y en la utilización de los colores primarios junto con el blanco y el negro, con el fin de alcanzar mediante sus relaciones de oposición el equilibrio perfecto y la máxima neutralidad plástica, y así representar la *expresión inmutable de la realidad*.

“La nueva imagen es *real–abstracta* porque está colocada entre lo absolutamente abstracto y lo natural, real–concreto. No es tan abstracta como la abstracción de la idea pero tampoco tan real como la realidad evidente. Es la *imagen* estéticamente viva: la apariencia donde lo uno se convierte en lo otro.”

La pintura real–abstracta es capaz de expresar estética y matemáticamente, porque tiene *un medio de expresión exacto, matemático*. Este medio de expresión es el *color concreto*.

Hacer concreto un color quiere decir: primero, *decantar el color natural a color primario*; segundo, *reducir el color a puro*; y tercero, *cerrar el color de tal manera que aparezca como unidad de planos rectangulares*.

Decantar el color primario lleva a una interiorización visual de la materia, a una revelación más pura de la luz.”

[...]

En la pintura real–abstracta, el *color primario* sólo quiere decir que el *color* actúa como *color básico*. El color primario aparece, por lo tanto, muy relativamente —lo principal es *que el color esté libre de lo individual y de sensaciones individuales* y que sólo manifieste *la emoción silenciosa de lo universal*.

Los colores primarios en la cultura real–abstracta son una *representación* del color primario, de tal manera que *ya no expresan lo natural y, sin embargo, siguen siendo reales*¹³⁸ (Mondrian)

¹³⁷ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., p.40

¹³⁸ Mondrian, P., *La nueva imagen de la pintura*, op. cit., pp.33–34 / Cita datada en 1918

“Así, debemos ocuparnos de distinguir dos clases de realidad; una tiene un aspecto individual, y otra un aspecto universal. En arte, la primera es la expresión de espacio determinado por cosas o formas particulares, la segunda establece expansión y limitación —factores creativos del espacio— por medio de formas neutras, líneas libres y colores puros. Mientras que la realidad universal surge de relaciones determinadas, la realidad particular sólo muestra relaciones veladas. Esta última tiende naturalmente a ser confusa por lo regular en aquello en que la realidad universal debe ser clara. Una es libre; la otra está ligada a la vida individual, ya sea personal o colectiva. Realidad subjetiva y realidad relativamente objetiva: este es el contraste. El arte abstracto puro aspira a crear esta última; el arte figurativo, la primera.

Por esta razón es sorprendente que se reproche al arte abstracto puro de no ser “real”, y que se le considere “surgiendo de ideas particulares”.¹³⁹
(Mondrian)

“Mientras la relación equilibrada se expresa en lo natural por medio de *posición, tamaño y valor* de forma y color naturales, lo “abstracto” se expresa por medio de *posición, tamaño y valor* de la línea recta y el plano (de color) rectangular.

En la naturaleza puede observarse que todas las relaciones están dominadas por una relación original: la de los extremos opuestos.

Ahora, la imagen abstracta de relación expresa *definitivamente* esta relación original por dualidad de posición, perpendicular una a la otra. Esta relación de posición es la más equilibrada, por el hecho de que en ésta se manifiesta en armonía total la relación entre los extremos opuestos y, al mismo tiempo, contiene todas las demás relaciones.”¹⁴⁰
(Mondrian)

“El camino hacia una nueva expresión plástica, aquel del ritmo liberado, tanto en la literatura como en la escultura y la pintura, ha sido abierto por distintos movimientos artísticos, sobre todo por el cubista, futurista y dadaísta. El arte requiere despojarse de la forma limitadora porque esta

¹³⁹ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., pp.115–116 / Cita datada en 1937

¹⁴⁰ Mondrian, P., *La nueva imagen de la pintura*, op. cit., p.19 / Cita datada en 1917

última impide la expresión del ritmo liberado. Lejos de ignorar nuestra naturaleza individual, lejos de perder “la nota humana” en la obra de arte, el arte plástico puro es la unión de lo individual con lo universal. El ritmo liberado está compuesto de estos dos aspectos de la vida en equivalencia. De lo que resulta que el arte tiene que obtener un exacto equilibrio por medio de la creación de medios plásticos puros compuestos en oposiciones absolutas. De esta manera, las dos oposiciones (vertical y horizontal) están en equivalencia, es decir, tienen el mismo valor: una necesidad primordial de equilibrio. Por medio de la abstracción, el arte ha interiorizado la forma y el color y ha llevado la línea curva a su máxima tensión: la línea recta. Usando la oposición rectangular —la constante relación— establece la dualidad universal-individual: la unidad.”¹⁴¹ (Mondrian)

“Entre las distintas formas podemos considerar como neutrales aquellas que no tienen la complejidad ni las particularidades que poseen las formas naturales o abstractas en general. Podemos llamar neutrales a aquellas que no evocan sentimientos o ideas individuales. Las formas geométricas pueden ser consideradas neutrales por ser una abstracción tan profunda, y pueden ser preferidas a otras formas neutrales a causa de su tensión y la pureza de sus contornos.”¹⁴² (Mondrian)

“Al suprimir de la obra todos los objetos, ‘el mundo no queda separado del espíritu’ sino por el contrario, colocado en una oposición de equilibrio con el espíritu, puesto que uno y otro han sido purificados. Esto crea una perfecta unidad entre dos oposiciones.”¹⁴³ (Mondrian)

El nuevo arte de Mondrian es llamado *nuevo realismo*, pues es nuevo y es real, y finaliza su evolución en el neoplasticismo, un nuevo estilo. Mediante un espíritu profundamente místico y teosófico Mondrian está convencido de que a través de la búsqueda del nuevo estilo podemos obtener una visión abstracta y

¹⁴¹ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro, op. cit.*, p.67 / Cita datada en 1942

¹⁴² Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro, op. cit.*, p.97

¹⁴³ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro, op. cit.*, p.114 / Cita datada en 1937

universal, no individual ni subjetiva de la realidad, y, en consonancia con la teoría de la caverna de Platón, llegar a conocer la verdad, superando el sentido trágico de la vida, y así alcanzar la unidad, el equilibrio completo.¹⁴⁴ Para ello es necesario “*culturizar todo el hombre para llevarle a una imagen donde lo real natural haya sido interiorizado hasta una realidad abstracta*”¹⁴⁵.

“El nuevo realismo muestra una mayor conciencia de las exigencias plásticas en Arte. Siendo más objetivo, procura lograr una expresión más clara de la realidad intrínseca. Por lo tanto, puede llamarse “nuevo”. A través de sus claros medios y estructuras determinadas, es un nuevo tipo de plástica. Por esta razón, su última etapa aparece como *Neoplasticismo*”.¹⁴⁶ (Mondrian)

“No debemos mirar más allá de la naturaleza sino, mejor, *a través de ella*: debemos ver más profundamente, nuestra visión debe ser abstracta, universal. Entonces lo exterior se convierte para nosotros en lo que efectivamente es: el espejo de la verdad. Para llegar a ello es menester que nos liberemos del apego a lo exterior, pues sólo entonces sobrepasamos lo trágico y podemos contemplar conscientemente, en todas las cosas, el reposo.”¹⁴⁷ (Mondrian)

¹⁴⁴El encuentro del equilibrio a través de las relaciones de oposición es la vía de Mondrian para llegar a lo universal:

“Mientras la relación equilibrada se expresa en lo natural por medio de *posición, tamaño y valor* de forma y color naturales, lo “abstracto” se expresa por medio de *posición, tamaño y valor* de la línea recta y el plano (de color) rectangular. En la naturaleza puede observarse que todas las relaciones están dominadas por una relación original: la de los extremos opuestos. Ahora, la imagen abstracta de relación expresa *definitivamente* esta relación original por dualidad de posición, perpendicular una a la otra. Esta relación de posición es la más equilibrada, por el hecho de que en ésta se manifiesta en armonía total la relación entre los extremos opuestos y, al mismo tiempo, contiene todas las demás relaciones”. (Piet Mondrian. *La nueva imagen en la pintura, op. cit.*, p.19)

“Al suprimir de la obra todos los objetos, “el mundo no queda separado del espíritu” sino por el contrario, colocado en una oposición de equilibrio con el espíritu, puesto que uno y otro han sido purificados. Esto crea una perfecta unidad entre dos oposiciones”. (Piet Mondrian. *Arte plástico y Arte plástico puro, op. cit.*, p.114)

¹⁴⁵ Mondrian, P., *La nueva imagen de la pintura, op. cit.*, p.29

¹⁴⁶ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro, op. cit.*, p.35 / Cita datada en 1943

¹⁴⁷ Mondrian, P., *Realidad Natural y Realidad Abstracta, op. cit.*, p.23 / Cita datada en 1919-1920

“Relación equilibrada es aquello por lo cual la unidad, la armonía, lo universal se muestran *expresivamente* en su diversidad, en su multiplicidad, en su individualidad –en su natural. Si nos concentramos en la proporción equilibrada, podemos *ver* unidad en lo natural.

[...]

Si se considera la unidad “en concreto”, si se dirige la atención sólo a lo universal, entonces desaparecerá lo individual, la separación dentro de la imagen –tal como ha mostrado la pintura. Sólo cuando la individualidad ya no está en camino, lo universal puede expresarse puramente. Sólo entonces la consciencia universal (la intuición) –el origen de todo el arte– puede manifestarse directamente; puede nacer una manifestación de arte más pura.”

[...]

Si vemos –en el tiempo– que la consciencia en el hombre *crece* hacia lo concreto, si vemos –en el tiempo– que *se desarrolla* de lo individual a lo universal, entonces es lógico que la nueva imagen no *podrá* volver nunca más a la forma o al color natural.”¹⁴⁸ (Mondrian)

“La pintura –en realidad una e invariable– se ha revelado siempre en manifestaciones muy variadas. Las anteriores manifestaciones artísticas – que se manifestaban como otros tantos *estilos*– se distinguen sólo por causas de tiempo y lugar, pero en realidad son iguales. Por muy diferentes de apariencia que fueran, siempre nacían de la misma fuente: de lo *universal*, del ser más profundo de lo ya existente. Por eso todos los estilos históricos muestran un afán común, es decir llegar a manifestar lo *universal*.

Así, cada estilo tiene un *contenido intemporal* y una *apariencia temporal*. Al contenido intemporal (universal) lo podemos llamar lo *universal del estilo*; a la apariencia temporal la podemos llamar lo *característico* y lo *individual del estilo*. Aquel estilo donde lo individual del estilo sirva más a lo universal del estilo, será el estilo más grande: aquel estilo donde el contenido universal se ponga de relieve en la forma *más concretamente expresiva*, será el estilo más puro.”¹⁴⁹ (Mondrian)

¹⁴⁸ Mondrian, P., *La nueva imagen de la pintura*, op. cit., pp.18–20 / Cita datada en 1917

¹⁴⁹ Mondrian, P., *La nueva imagen de la pintura*, op. cit., p.23 / Cita datada en 1917

Aunque, como ha quedado reflejado anteriormente, Mondrian tiende a alejarse de los vínculos que normalmente se establecen entre sentimiento y arte, el pintor hace algunas alusiones con respecto a este tema que muestran cómo, a pesar de todo, considera que el artista abstracto no elimina el sentimiento creando un arte *calculista*, sino que se convierte en una *máquina viviente*, propia de su tiempo, confirmando de este modo que la emoción es un factor imprescindible en la creación artística. No obstante, Mondrian hace unas particulares diferenciaciones entre lo que es emoción individual y emoción estética, negando la primera pero legitimando la segunda, como único medio de alcanzar un arte universal que nos muestra la verdadera realidad, alejada de las apariencias naturales. Mondrian habla de amar a las cosas profundamente, pero *“para que una expresión plástica pura despierte emoción hay que abstenerse de la figuración y ser “neutral”*¹⁵⁰.

“...una obra de arte no es el producto exclusivo de la percepción o la construcción. La emoción estética es un factor en arte. Ambas, la expresión plástica y la manera en que un trabajo es ejecutado, constituyen ese “algo” que evoca nuestra emoción y lo convierte en “arte”. Debemos insistir sin embargo, que el arte se expresa a través de la emoción universal y no es una expresión de emoción individual. Es una expresión estética de la realidad y de los hombres captada por una percepción universal.”¹⁵¹ (Mondrian)

“...es erróneo suponer que el artista no-figurativo crea a través de la pura intuición de su proceso mecánico, “que hace abstracciones calculistas”, y que desea “suprimir el sentimiento no sólo en sí mismo, sino también en el espectador”. Resulta equivocado pensar que se encierra por completo en su sistema. Lo que se considera como sistema no es más que una constante obediencia a las leyes de la plástica pura, a la necesidad, que el arte le exige. Esto, revela que no se ha convertido en un ser mecánico, sino que el progreso de la ciencia, la técnica, las maquinarias, de la vida entera, sólo lo ha convertido en una máquina viviente, capaz de realizar, de una manera pura, la esencia del arte. Así, es lo suficientemente neutral

¹⁵⁰ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., p.110

¹⁵¹ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, op. cit., pp.36-37 / Cita datada en 1943

en su creación como para que nada en sí mismo ni fuera de sí pueda impedirle establecer aquello que es universal. Su arte es por cierto por amor al arte... por amor al arte *que es forma y contenido al mismo tiempo.*

Si todo arte es “*la suma total de emociones despertadas por medios puramente pictóricos*”, su arte es la suma de las emociones despertadas por medios plásticos.”¹⁵² (Mondrian)

“Amar a las cosas en la realidad es amarlas profundamente; es verlas como a un microcosmos en el macrocosmos. *Solamente de esta manera podemos alcanzar una expresión universal de la realidad.* Es precisamente a causa de su profundo amor por las cosas que el arte no-figurativo no intenta reproducirlas en su aspecto particular.

Precisamente con su existencia, el arte no-figurativo demuestra que el “arte” *sigue siempre su verdadero camino.* Revela que éste *no es la expresión del aspecto exterior de la realidad tal como la vemos, ni la de la vida que vivimos, sino que es la expresión de la verdadera realidad y la verdadera vida., indefinible, pero, realizable en la plástica.*”¹⁵³ (Mondrian)

¹⁵² Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro, op. cit.*, p.119 / Cita datada en 1937

¹⁵³ Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro, op. cit.*, p.115 / Cita datada en 1937

5.5.3. Van Doesburg. La defensa de los elementos puramente plásticos.

Entre todas las pinturas, entre todas las formas expresivas más o menos individuales de un sentimiento experimentado ante la visión de uno u otro objeto, la obra de Mondrian me causó la impresión de que no tenía nada que ver con eso. La primera sensación profunda que tuve de esa obra fue por eso totalmente opuesta a las sensaciones, emociones o conmociones, que estaba acostumbrado a tener ante las obras de arte en general.

Para ser lo más claro posible tendría que decir que en la contemplación de la pintura de P. Mondrian no veía nada determinado.¹⁵⁴

Van Doesburg

Van Doesburg no había tenido una educación artística reglada. Estuvo influenciado por el impresionismo y por los expresionismos alemán y francés, pero fue con su encuentro con Mondrian en 1915 cuando se abrieron sus perspectivas artísticas y se dirigió a la abstracción.

Bastante más joven que Mondrian, Van Doesburg absorbe sus ideas y apoya en sus inicios los objetivos del neoplasticismo mediante una intensa actividad, principalmente a través del grupo y de la revista *De Stijl* creados en 1917. En 1924 se produce la escisión entre ambos pintores por diferencias artísticas, que en el caso de Van Doesburg desembocarán en el elementarismo orgánico.

Van Doesburg defenderá una pintura sin objeto. Su meta es crear un arte libre para poder expresar *la verdad* del espíritu humano sin ningún tipo de deformación, algo que impide la imitación de la naturaleza. Así, *sólo la expresión en la que la idea o la Verdad encuentran su equivalente en el medio expresivo del arte en cuestión es una expresión pura*. A través de la abstracción, se intenta llegar a una *conformidad de valores* entre las diferentes disciplinas del

¹⁵⁴ Van Doesburg, Theo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colección de Arquitectura, Valencia, 1985, p.89 / Cita datada en 1917. * Nota para todas las citas de Van Doesburg fechadas en 1917 de este capítulo: 1917 es la fecha del manuscrito original *Principios del nuevo arte plástico*, que se publicó en 1919 y fue revisado entre 1921 y 1922 por el mismo Van Doesburg, siendo de éste último de donde se han extraído estos fragmentos

arte e instituir un *estilo general* donde, del mismo modo que aspiran la Escuela de la Bauhaus, el concepto *Proun* de El Lissitzky o el objeto Merz de Schwitters, confluyan la arquitectura, la pintura y la escultura.

“Cuando se mantiene la opinión de que una pintura tiene que ser la fiel imitación de uno u otro “caso” natural, lo que, con otras palabras se está haciendo, es negar la libertad de movimiento a la pintura *como tal*. Y esta es la muerte de la pintura. Pues, en esta “libertad de movimiento” se esconde precisamente el desarrollo de la pintura hacia la independiente expresión plástica del espíritu humano.

El no iniciado preguntará: “muy bien, pero ¿por qué el espíritu humano no puede expresarse libremente dentro de los límites del caso natural?” O (lo que a menudo se alega): “¿por qué estos dos elementos: la apariencia externa de las cosas y la expresión del espíritu no pueden ser compatibles?”

Con estas cuestiones se pone de nuevo sobre el tapete el gran problema del arte plástico, que ha ocupado a tantas generaciones, siglos tras siglos. Para resolver este problema de forma satisfactoria, las personalidades más nobles que ha producido la humanidad han realizado los más grandes sacrificios, afrontando la deshonra, la desvalorización y el desprecio. Ha sido en estos agitados tiempos, cuando, gracias a la energía de las más cultivadas personalidades estéticas y científicas de todos los países, dicho problema se ha acercado a su solución. Que esta solución sea satisfactoria para todos aquellos que se interesan por el problema artístico, sólo se sabrá cuando las nuevas formas de expresión del arte se hagan comprensibles para todos. Esto sólo ocurrirá cuando las nuevas formas plásticas se manifiesten como un *estilo general*. Este estilo sólo será posible cuando las diferentes formas expresivas del espíritu humano: pintura, arquitectura y escultura, muestren por el mismo impulso evolutivo una *conformidad de valores*”¹⁵⁵ (Van Doesburg)

¹⁵⁵ Van Doesburg, T., *op. cit.*, pp.93-94

“La cuestión de porqué el espíritu humano no puede expresarse libremente dentro de los límites del caso natural, puede ser contestada ahora directamente en relación con lo arriba expuesto: *porque la experiencia externa de la realidad no es capaz de expresar en una forma determinada la Verdad* ¹⁵⁶. Y dado que en todos los grandes períodos artísticos (tanto en el caso de Fidias, Miguel Ángel, como en el caso de Manet, Cezanne, etcétera) se trataba (y se trata) de lo último y no de lo primero, la apariencia externa era deformada según la conciencia de la verdad.

El significado especial del arte –sin el cual el arte no tendría ningún significado– supone que en el conflicto entre naturaleza y espíritu o entre la realidad y la verdad, lo último sólo puede ser expresado a costa de lo primero.

Por lo tanto, donde comienza la desviación de la realidad, empieza la expresión del espíritu libre, humano. Como el espíritu aspira a una forma absoluta, el compromiso es imposible.

Por esto todo compromiso entre idea y naturaleza es algo impuro. Así, el simbolismo fue un compromiso, el romanticismo un compromiso, etc. Sólo la expresión en la que la idea o la Verdad encuentran su equivalente en el *medio expresivo* del arte en cuestión es una expresión pura.

El cubismo fue, al superar el impresionismo –en el que interviene ya la noción de *relación* (relación tonal)–, la primera expresión del arte puro, pues rechazó todos los medios auxiliares como: la anécdota, la representación, el símbolo, etc. Dirigiéndose exclusivamente a *la expresión de la verdad totalmente a la manera del arte*, es decir: por medio de la relación equilibrada de posición y proporción de planos y colores. Aunque los cubistas no llegaron a la expresión artística absoluta, cada vez se confirmó más la frase de Edouard Manet, fundador del impresionismo: *‘Plus c’est plat, plus c’est de l’art’.* ¹⁵⁷ (Van Doesburg)

¹⁵⁶ Aquí, Van Doesburg añade la siguiente nota aclaratoria: “*Si esto fuera así sólo existiría el culto a la naturaleza y todas las necesidades supranaturales metafísicas: el culto a Dios, el arte, la filosofía, quedarían absolutamente excluidas.*”

¹⁵⁷ Doesburg, T., *op. cit.*, pp.95–96

Van Doesburg afirma que *“la obra de arte... no debería de recibir nada procedente de la naturaleza o de la sensualidad o sentimentalismo... Un elemento pictórico no tiene más significado que ‘él mismo’ y, por lo tanto, el cuadro no tiene más significado que ‘él mismo’. La construcción del cuadro, así como sus elementos deberían ser sencillos y controlables visualmente. La técnica debería ser mecánica, que es lo mismo que decir exacta, antiimpresionista”*¹⁵⁸. Para defender esta idea, Van Doesburg hace un intento de división entre dos tipos de manifestaciones artísticas: la expresión de la materia, que correspondería a la representación de las apariencias naturales, un arte mecánico, de repetición; y la expresión de la idea, en la que *la percepción externa del objeto sólo sirve para sugerir un pensamiento o un sentimiento*. El pintor holandés, partidario del último tipo de manifestación, cree en un arte que refleje la belleza *interior* frente a la belleza *corporal* de los objetos. En la evolución de este arte, que se aleja de las apariencias naturales para entender que *el fin del arte está en él mismo*, Van Doesburg confiere al movimiento impresionista un papel relevante al haber considerado el medio pictórico como una parte fundamental de su pintura. Pero también se remonta a pintores como Hals y Rembrandt, quienes ya comenzaron a considerar el material como *parte de la obra* y como *portador de contenido*. A modo de comparación, Van Doesburg afirma que cuando Cornelis Troost¹⁵⁹ y Rembrandt pintan la seda, en el primero la seda es *el fin de la expresión*, y en el segundo la seda es *el medio de la expresión*. Van Doesburg, convencido de que es esta última concepción la única posible en el arte, concluye: *“En el arte clásico la intención estética está relativamente escondida detrás de los elementos auxiliares secundarios. En el arte moderno la intención estética aparece cada vez más claramente, más exactamente y, además, como el espectador está cada vez menos distraído por cuentos o asociaciones naturales de esa intención estética, se le exige una actividad perceptiva más recreadora. Tiene que actuar más activamente ante la obra de arte, si quiere conseguir una relación justa (estética) con ella.”*¹⁶⁰

¹⁵⁸ Van Doesburg citado en Chilvers, Ian, *Diccionario del Arte del siglo XX*, ed. Complutense, Madrid, 2001, p.184

¹⁵⁹ Cornelis Troost(1697-1750), pintor neerlandés de retratos y escenas de género.

¹⁶⁰ Van Doesburg, T., *op. cit.*, p.88

“Cuando consideramos atentamente las obras de arte antiguas nos sorprende ver que, incluso en el más primitivo de los dibujos, aparecen dos importantes formas de expresión. Estas formas de expresión se corresponden con las diferencias existentes en las formas de aparición de la realidad. Estas diferencias en la forma de aparición se producen entre una manera de expresión únicamente según la percepción externa del objeto o del fenómeno y una manera de expresión, por el contrario, más profunda, en la que la percepción externa del objeto sólo sirve para sugerir un pensamiento o un sentimiento. En el primer caso, el objeto aparece como *fin* de la manera de expresión, en el segundo, sólo como *medio*. Para mayor comodidad podemos designar a la primera forma de expresión con el término: expresión de la materia y a la segunda con el de: expresión de la idea.

En tiempos de una concepción materialista de la vida, el arte fue expresión de la materia. Se limitaba a la imitación del lado material de los objetos. En tiempos de una concepción de la vida más profunda, las formas de aparición natural sólo se utilizaron en arte como medio auxiliar para la expresión de una idea o de un sentimiento.

De esta manera, el arte que es expresión de la materia se limita exclusivamente a las formas corporales, sugiriéndonos su belleza material. El arte que es expresión de la idea también se ocupa de estas formas, pero las utiliza en efecto como formas, en donde el pensamiento o la emoción son aprehendidos, sugiriéndonos por medio de las formas una belleza más interior.

Casi no es necesario argumentar con más palabras que esta última manera de expresión, en tanto que arte, se merece el primer puesto – dejando de lado la cuestión de que la forma que es expresión de la materia pudiera ser no–arte, si se nos permite suponer que el objetivo del arte va más allá de la repetición de la apariencia externa de las cosas realmente presentes en la naturaleza.

En su constante evolución, el arte plástico ha aspirado más y más a superar el reflejo de los objetos o de las formas aparentes percibidas. El arte ha intentado alcanzar su destino por muchos caminos, sin que los artistas llegaran a darse cuenta de que el *fin* del arte está en *él* mismo.”¹⁶¹

(Van Doesburg)

¹⁶¹ Van Doesburg, T., *op. cit.*, p.59 / Cita datada en 1917

“También en la pintura impresionista se pone de relieve el medio. En el método impresionista y sobre todo en el neo-impresionista (obras con técnica puntillista de tonalidades claras) el material, el medio, se integra mucho más en el organismo de la pintura que, por ejemplo, en el método realista (reproducción cuidadosa de los objetos: de su forma, color y carácter). En donde el medio no forma parte *esencial*, sino tan solo *aparente*, del organismo pictórico.

En Frans Hals y Rembrandt, por ejemplo –sobre todo en sus últimos años, cuando, de forma cada vez más creativa y sin aferrarse temerosamente al tema, experimentaron menos pasivamente la experiencia externa de las cosas– el material se convirtió en parte de la obra, como un elemento importante y esencial (la pastosidad, la pincelada amplia, hacen visible el rasgo del pincel). El artista poco a poco se da cuenta de que el material puede ser usado como portador de contenido.”¹⁶² (Van Doesburg)

“Cuando se admira la luz en un cuadro de Rembrandt, esta admiración es comparable a la que se puede tener ante la seda o el terciopelo en una obra de Cornelis Troost [...]. Pero, precisamente, lo esencial es que sus valores son muy diferentes. En Rembrandt la luz, la seda, etcétera son el *medio* de la expresión (de una disposición estética); en Cornelis Troost la seda es el *fin* de la expresión. La intención del primero era la de sugerir por medio de la luz y la sombra una plástica del espacio diferente a la natural, esto es, pictórica. La intención del segundo era la de sugerir con la pintura la seda. Cuando ahora alguien ante una pintura de Rembrandt *ve nacer, por así decirlo*, la plástica pictórica que Rembrandt perseguía [...], ve la intención estética del pintor. El espectador participa así en el momento creativo y puede hablarse de una imaginación recreadora en la consciencia perceptiva.

Esta es la única y verdadera manera de contemplar el arte plástico: la manera recreadora. No hay ninguna otra manera, ni para el arte clásico ni para el moderno.”¹⁶³ (Van Doesburg)

¹⁶² Van Doesburg, T., *op. cit.*, p.74 / Cita datada en 1917

¹⁶³ Van Doesburg, T., *op. cit.*, p.88 / Cita datada en 1917

En lo que concierne a la relación entre sentimiento y arte, Van Doesburg es mucho más contundente si cabe que Mondrian. En cuanto al pensamiento general que considera a la abstracción fría y sin alma, Van Doesburg concluye que *lo espiritual, lo abstracto, es precisamente lo humano y que lo propio del alma que aún no es espiritual tiene que ser estimado como una fase inferior de la cultura humana*. Van Doesburg, al igual que Mondrian, plantea sutiles matizaciones y diferenciaciones con respecto a su idea de sentimiento y emoción, y considera que, tal como normalmente se entienden, son una obstrucción a la experiencia puramente estética, manifiestan la individualidad del artista y rompen el equilibrio armónico entre *sujeto (hombre) y objeto (el Todo)*.

En relación a esta cuestión, así como a la importancia del tema en el proceso y en el valor de la obra de arte, Van Doesburg utiliza un ejemplo, que se expone a continuación, con el que no solo intenta demostrar el negativo papel que juega en el arte la intención de expresar el sentimiento del artista o el carácter emocional inherente al tema representado, sino que, al igual que Mondrian, parece no dejar entrada a la posibilidad de cualquier tipo de temática que vaya más allá de las cualidades exclusivamente estéticas de los medios expresión y de los elementos fundamentales de la plástica.

“Hay una frase profana que dice: muy bien, pero estas obras extremadamente modernas, abstractas, son frías, sin alma, muertas. ¿En dónde queda lo humano, el sentimiento, etc.?”

Si nuestras obras no dieran a esto una respuesta determinada, quisiéramos recordar que lo espiritual, lo abstracto, es precisamente lo humano y que lo propio del alma que aún no es espiritual tiene que ser estimado como una fase inferior de la cultura humana. Además, quisiéramos recordar que el arte no tiene que emocionar –al menos no en el sentido en que lo hacía el arte romántico e impresionista; que la obra de arte tiene que poner precisamente al espectador en equilibrio con el universo; que la emoción tiene justamente efectos contrarios; que toda emoción, y es indiferente que suponga la categoría de dolor o de alegría, es una perturbación de la armonía, del equilibrio entre sujeto (hombre) y objeto (el Todo); que las emociones son el resultado de una representación de la vida confusa y no armónica, que se funda en el

dominio de nuestra individualidad, de nuestra naturalidad y que, por último, todos los sentimientos –y esto lo prueban precisamente nuestras obras– se pueden *reconstruir en relaciones puramente espaciales.*”¹⁶⁴
(Van Doesburg)

“En la expresión de una experiencia exclusivamente estética el artista hará predominar los acentos exclusivamente estéticos.”¹⁶⁵

Cuando se inserta otro elemento en la experiencia estética (como por ejemplo, sentimientos de placer o de displacer, sentimientos de compasión hacia el objeto de la experiencia) la experiencia estética se desvirtúa e incluso a veces se destruye. Pues, en estos casos los acentos estéticos se ponen en último plano, adquiriendo la experiencia otra calidad y la obra de arte otro significado que el estético.”¹⁶⁶
(Van Doesburg)

“Si un pintor encuentra a un hombre en harapos y si se conmueve por empatía, de hombre a hombre, ante la condición de pobreza en la que el hombre se encuentra, puede ocurrir que el pintor traslade esta *emoción de pobreza* a una *situación pintada*, pero ligada a la aparición de un hombre en harapos.

Vista y reproducida de esta forma, puede surgir una imagen típica de la pobreza, que, sin embargo, muy poco o nada tenga que ver con el arte estético y plástico. Poco si los acentos estéticos casi no aparecen en la obra, nada si los acentos estéticos se sustituyen por otros, como éticos, emocionales o sociales. También cuando los acentos estéticos aparecen con intensidad, pero *ligados a la situación de pobreza del hombre*, surgirá de esta experiencia mixta una imagen plástica mixta, situada entre la naturaleza, la imitación y el arte.

En tal caso se puede decir que los acentos estéticos aparecen de manera confusa”.

¹⁶⁴ Van Doesburg, T., *op. cit.*, p.97

¹⁶⁵ Aquí, Van Doesburg añade la siguiente nota aclaratoria: “A la pregunta sobre cómo el artista puede conseguir estos acentos estéticos, podemos contestar: por la interacción entre el sujeto (el espíritu del artista) y el objeto (la realidad). Aunque se puede suponer con bastante seguridad que el artista en el futuro no necesitará un tema objetivo específico para cada obra de arte particular, hay que señalar que toda obra de arte tiene que fundarse en las experiencias de la realidad”.

¹⁶⁶ Van Doesburg, T., *op. cit.*, p.49 / Cita datada en 1917

[...]

Si, por el contrario, la relación del artista con su objeto de la experiencia es predominantemente estética, los sentimientos de placer o de desplacer, lo personal y lo individualmente humano, harán lugar a los acentos más generales, estéticos. No dejará predominar en su obra los acentos *emocionales*, sino los estéticos¹⁶⁷. En la imagen del hombre en harapos (de nuestro ejemplo) exagerará esos acentos estéticos, cuya constitución en unidad es precisamente lo esencial en el arte plástico.

Esta exageración se lleva a cabo por medio de una *definición más intensa* de los valores espaciales y de los valores del color. No por empatía ante la situación en la que el objeto de la experiencia se encuentra, sino precisamente por lo contrario, por la abstracción de toda particularidad local del objeto, el artista llegará a exponer las relaciones cósmicas más generales y valores como los de: equilibrio, posición, masa, número, etc., que la particularidad local del caso hubiera cubierto o velado.

Aquí se detiene la *representación* (imitación) de la realidad y empieza la *expresión estética* (expresión) de una realidad más profunda que la localmente determinada, es decir, la realidad cósmica.

[...]

Si el artista quiere ir aún más allá, si quiere asumir las consecuencias estéticas, llegando hasta la creación de la idea estética con medios exclusivamente estéticos, tiene que encontrar para el objeto de la experiencia una forma nueva, exclusivamente estética. Si quiere encontrar una forma nueva, exclusivamente estética, tiene que llegar a la *reconstrucción* del objeto de su experiencia. Reconstruirá el objeto de la experiencia hasta su manifestación espacial más elemental, despojada de toda particularidad, simplificada y expresada en relaciones artísticas.

De esta manera el artista plasmará los acentos estéticos mismos con los medios respectivos: en la pintura con el color y el plano del espacio plástico, en la escultura con el volumen y el espacio tridimensional.”¹⁶⁸

(Van Doesburg)

¹⁶⁷ Aquí, Van Doesburg añade la siguiente nota aclaratoria: “*Diversas obras de Van Gogh pueden servir de ejemplo*”.

¹⁶⁸ Van Doesburg, T., *op. cit.*, pp.54-58 / Cita datada en 1917

5.5.4. Constructivismo. La materia, el espacio, el movimiento y el tiempo como elementos centrales de la creación.

El Constructivismo ruso fue fundamental en el desarrollo de las ideas de la abstracción que progresaron en los círculos europeos y tuvo una influencia decisiva en la evolución de la Bauhaus. Artistas constructivistas como Malévich habían apostado por objetivos puramente plásticos. Otros representantes del movimiento, decidieron dar a sus creaciones un carácter funcional, pero, no obstante, para alcanzar sus objetivos también impulsaron la valoración de los medios de expresión y la importancia que tiene en el arte la comprensión de las cualidades abstractas de los elementos plásticos, tanto en la pintura como en la escultura y la arquitectura. Stepanova y Rodchenko, partiendo del suprematismo, utilizaron el término *no objetivo* para designar sus trabajos más abstractos, independientes del objeto, como así muestra la obra titulada *Pintura no objetiva: Negro sobre negro*, de 1918, realizada por Rodchenko en clara referencia a *Blanco sobre blanco* de Malévich.

“La creatividad no objetiva es un movimiento del espíritu, una protesta contra las estrechas miras del materialismo y el naturalismo que habían empezado a controlar la vida.

La creatividad no objetiva es una nueva perspectiva del mundo en todas las esferas de la vida y el arte, y los pintores fueron los primeros en valorarla.

[...]

Sin conocerse entre ellos, pintores de todos los rincones del planeta empiezan a apreciar el arte no objetivo y, quizá intuitivamente, declaran la *guerra del objeto*. Esta es una característica que se observa especialmente en *Rusia*, donde la mayoría de nuestros jóvenes pintores brillantes llegan a negar el objeto en la pintura. En *Rusia*, la etapa de transición a la *no objetividad* produjo buenos pintores que se inspiraron mucho en la vida material.

Sin embargo, no captaron la esencia del objeto sino su superficie, su textura, su relación con otro objeto, desviándose así del objeto como tal. Qué distinto del arte francés.

[...]

El artista francés aprendió a pintar estudiando el objeto, mientras que la mayoría de los pintores rusos del período de transición aprendieron a hacerlo no a través del propio objeto sino a través de las pinturas francesas del objeto. Los cubistas rusos hacían una elaboración del espacio, no del objeto: entendían la idea de *romper el objeto* en un sentido abstracto, pasando del objeto de la pintura a la pintura [misma]. El color tuvo una gran importancia en la pintura del *cubismo ruso*, pero también el color de la pintura se apartó del cubismo. [Los artistas] empezaron a investigar el campo del color y eliminaron el objeto.

El giro de los artistas rusos hacia la no objetividad se produjo hacia 1913, aunque simultáneamente se impuso también la "pintura de estudio", completando así el período de transición y optimizando los logros anteriores. Al principio cada artista entendió la creatividad no objetiva de distinto modo. Algunos exploraron el color, otros la textura o la composición.

Pero a medida que fue aumentando la creatividad no objetiva y el conocimiento de la misma, empezó a destacar un grupo concreto [de artistas] con un método o sistema que podía acomodarse a la pintura no objetiva. El primer método fue el suprematismo con sus dos interpretaciones: ya sea como un nuevo logro formal (el cuadrado), o como una intensificación de la pintura a través del color que acabaría convirtiéndose en un "nuevo Renacimiento de la pintura".

Desde luego, el cuadrado no fue un descubrimiento sino una lógica derivación del cubo; pero el color empezaría a tener un papel con la incorporación del cuadrado para lograr una representación más efectiva. Por consiguiente, el color proporcionaría al estímulo para liberar a la pintura del objeto, y el cuadrado la síntesis. Los suprematistas ensalzaron el plano cuadrado de color y empezaron a elaborarlo e incorporarlo al cuadro de una manera monumental. Pero los cánones de suprematismo no permitían más cambios. Ya que el color, hasta ahora la fuerza vital de

suprematismo, se había convertido en un componente auxiliar del cuadrado, asumiendo este último el predominio.

¿A dónde condujo todo esto? A las composiciones suprematistas realizadas en bordados, donde el color es más puro que la pintura sobre lienzo. Elaboradas a partir de superficies coloreadas con los métodos más depurados, pronto compitieron con el cuadrado pintado y con bastante éxito.

Hoy está claro que el suprematismo en su forma más pura es decorativo, y que como nuevo estilo vigoroso y sorprendente estaba pensado para ser aplicado. Quizá el suprematismo debía encontrar una técnica mejor que aplicar pintura a un lienzo para completar el método suprematista. En la pintura suprematista la forma coloreada es incompleta y exige que la pintura de tubo sea al menos tres veces más oscura para que al aplicarla a una composición, el color no pierda más de una quinta parte de sus propiedades.

Entre tanto, dos artistas empezaban a despuntar en un segundo grupo de pintores. Ésas artistas apoyaron en un principio el método suprematista por su creatividad no objetiva pero rompieron finalmente con él: eliminando el color a costa de la composición (Udaltsova¹⁶⁹) o, por el contrario, intensificandolo hasta llegar a lo decorativo y la disonancia (Rozanova).

Fue un intento de encajar la creatividad no objetiva en el sistema suprematista. Al mismo tiempo, la creatividad no objetiva se desarrolló también fuera de los métodos de suprematismo, pero esos artistas fueron por libre, sin intentar encajar en ningún momento sus inventos en un sistema concreto (Ródchenko, Kandinsky) o asignar un "ismo" a sus consecuciones.

Con todo, la creatividad no objetiva está en su primera fase de desarrollo y no es fácil encontrar un "ismo" que pueda definirla del todo. Pero hay una cosa que está muy clara en la pintura no objetiva: las formas de representarla lo son para nada monótonas y casi todos los artistas no objetivos son personas con gran fuerza y energía. Cada uno de ellos podría crear su propia escuela. Los artistas no objetivos avanzan hacia

¹⁶⁹ Nadezhda Udaltsova (1885-1961). Artista rusa

nuevos intentos: el análisis de trabajo pictórico, la pintura del color, la agudeza de la composición y la creación de la pintura monocroma (Drevin¹⁷⁰).”¹⁷¹ (Stepanova)

Rodchenko y Stepanova, desde una pintura suprematista revalorizada por sus cualidades plásticas más allá de la representación del objeto, intentaron sobrepasar los límites del arte para encontrar en él su sentido más funcional al servicio de *la tecnología y la industria*. Rodchenko afirma en 1921, junto con otros artistas, que sus “*actividades como simples pintores no tienen sentido*” y que “*la pintura de caballete independiente estaba extinta*”¹⁷² (aunque más tarde el propio Rodchenko llegaría a retomarla). En este mismo sentido también se pronuncia Stepanova.

“En la creatividad del artista, la composición es un enfoque contemplativo. La tecnología y la industria han planteado al arte el problema de la construcción como acción dinámica y como visualidad contemplativa. El valor “sagrado” de la obra [de arte] como algo singular y único desaparece. Como depositarios de estos “ejemplares únicos” el museo se convierte en un archivo.”¹⁷³ (Stepanova)

Como Stepanova y Rodchenko, Tatlin apostó igualmente por dar al arte un sentido más funcional, y criticó el carácter decorativo que éste adquiriría al ser entendido como un fin en sí mismo¹⁷⁴. Esto no impidió que sus ideas y evolución artísticas contribuyeran también, adentrándose en el espacio escultórico, al desarrollo del arte no representacional. Influidor por los *collages* cubistas, Tatlin configura lo que él mismo llama *contrarrelieves*, que ya no tratan de integrarse dentro de un mundo exclusivamente pictórico. Dando un paso más con respecto

¹⁷⁰ Alexander Davidovich Drevin (1889–1938). Artista ruso

¹⁷¹ Vavara Stepanova citada en Rodríguez, N., *op. cit.*, pp.328–331 / Cita datada en 1919

¹⁷² Alexander Rodchenko citado por Chilvers, Ian, *Diccionario del Arte del siglo XX*, Madrid, ed. Complutense, 2001, p.186

¹⁷³ Vavara Stepanova citada en Rodríguez, N., *op. cit.*, p.337 / Cita datada en 1921

¹⁷⁴ Un ejemplo que ilustra las grandes diferencias entre ambas concepciones artísticas, la del arte por el arte y la del arte funcional, es la controvertida relación que se establece entre Malévich y Tatlin. Su rechazo era mutuo. A Tatlin nunca le convenció el suprematismo de Malévich, así como Malévich no aceptaba las nuevas orientaciones artísticas de Tatlin, las cuales tachaba, al igual que las de Rodchenko, de encontrarse al servicio de la política de la revolución rusa.

a las investigaciones que por ejemplo Arp (inspirado en la síntesis estética de su mujer Sophie Täuber) efectuó con grandes tejidos de papel prescindiendo de la pintura al óleo, Tatlin realiza una serie de composiciones abstractas con diversos materiales metálicos, vidrios, madera, etc., revelando la importancia tanto de la cualidad intrínseca del material como de la diversidad de sentidos de realidad que se podían crear en el arte. Con las creaciones de Tatlin, como con ciertas estructuras escultóricas de Picasso donde ensambla diversos objetos para dar forma a uno nuevo, o el concepto Merz de Schwitters basado en el objet-trouvé y a medio camino entre el Proun de el Lissitzky y el ready-made de Duchamp, se produce una nueva relación consistente en extraer un objeto de su contexto real para vislumbrar todas las cualidades conceptuales y plásticas extrínsecas a su valor convencional dado.

“Formas artísticas e intenciones utilitarias

(Monumento a la III Internacional)

[...] Lo que sucedió desde el punto de vista social en 1917 fue realizado en nuestro trabajo como artistas pictóricos en 1914, fecha en que los «materiales, el volumen y la construcción» se aceptaron como nuestros fundamentos.

[...]

La investigación del material, del volumen y de la construcción nos permitió, en 1918, empezar a combinar en una forma artística, materiales como hierro y cristal, los materiales del nuevo clasicismo, comparables, en su severidad, al mármol de la antigüedad.

En esta dirección surge una oportunidad de unir formas puramente artísticas con intenciones utilitarias. Un ejemplo es el proyecto para un Monumento a la III Internacional (expuesto en el VIII Congreso).

Los resultados de esto son modelos que nos estimulan a invenciones en nuestra obra de crear un mundo nuevo, y que llaman a los productores a ejercer control sobre las formas con que tropezamos en nuestra vida cotidiana.”¹⁷⁵ (Tatlin y otros)

¹⁷⁵ AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit., p.300 / Cita datada en 1920

En el constructivismo productivo de Tatlin, al concentrarse en el protagonismo de las cualidades plásticas de la materia, ya no es la forma la que convierte el material en una figura específica, sino que la materia determina la forma¹⁷⁶. El material es liberado de sus relaciones objetivas, adquiere vida propia y deja vislumbrar su potencia creativa. Este hecho, por otro lado, ayuda a situar al arte en una nueva dimensión en el espacio. La escultura, así como la pintura, en un intento de escaparse de su propia condición estática, accede a los dominios del espacio y se acerca al concepto de movimiento en su sentido más amplio.

El siglo XX se define en gran parte por su mutabilidad y dinamismo. Con la idea de reflejar una sociedad dominada por la máquina y la velocidad, caracterizada cada vez más por su continua transformación y cambio, se iba incorporando en el arte, desde el siglo XIX, un sentido de movimiento cada vez más presencial, abriéndose nuevas expectativas creativas. El objeto artístico ya no está definido por unos límites específicos, sino que, como había anunciado el futurismo, se produce una relación indisoluble entre él y el espacio que le rodea. Una idea que por un lado desemboca en un sentido total del arte, como el concepto *Proun* de el Lissitzky, o en el objetivo de la Bauhaus de fusionar artesanía y arte para llegar a una arquitectura suprema. Pero por otro lado también induce al artista a integrar el movimiento como elemento resolutivo de esta interacción de espacio-objeto. Hecho que conduce a los hermanos Pevsner (Antoine Pevsner y Naum Gabo) a una comprensión del espacio donde está implícito, como forma de expresar plenamente el movimiento, lo que ellos llamaban la cuarta dimensión: el concepto de tiempo. Como describen en su *Manifiesto Realista*, firmado en 1920, “*el tiempo es la sustancia ideal de nuestras construcciones, es el campo de acción de figuras que se repiten en cada una de nuestras obras*”¹⁷⁷

¹⁷⁶ Thomas, Karin, *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, ed. Ediciones del Serbal, 1988, p.168

¹⁷⁷ Thomas, Karin, *op. cit.*, p.170

“Manifiesto Realista

[...] En cuanto a los problemas estrictamente pictóricos, el futurismo no pudo hacer más que repetir los esfuerzos, que ya fueron inútiles con los impresionistas, por fijar en el lienzo un reflejo puramente óptico. Hoy todos sabemos que el simple registro gráfico de una secuencia de movimientos momentáneamente fijados no puede recrear el movimiento. Sólo recuerda el latido de un cuerpo muerto.

El pomposo eslogan de la «velocidad» fue un clarín de guerra para los futuristas. Admitimos la sonoridad de tal eslogan y comprendemos muy bien que es superior al más potente eslogan provinciano. Pero intentad preguntar a un futurista cómo se imagina la «velocidad», e inmediatamente aparecerá todo un arsenal de locos automóviles y depósitos de chirriantes vagones y alarmas intrincados, el estruendo y el ruido de calles atestadas de vehículos... ¿Es necesario convencer a los futuristas de que todo ello no ocurre por la velocidad y sus ritmos?

Mirad un rayo de sol, la más inmóvil de las fuerzas inmóviles. Tiene una velocidad de 300.000 kilómetros por segundo. Observad nuestro firmamento estelar que el rayo atraviesa... ¿Qué son nuestros depósitos comparados con los del universo? ¿Qué son nuestros trenes terrestres comparados con los veloces trenes de las galaxias?

[...]

Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros.

Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, por tanto, se debe edificar el Arte. Perecen los Estados y los sistemas políticos y económicos, las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real ¿Quién nos mostrará formas más eficaces que ésta? ¿Quién será el genio que nos dé cimientos más sólidos que estos?

¿Qué genio nos contará una leyenda más maravillosa que la fábula prosaica que se llama vida?

La actuación de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y tiempo es el único objetivo de nuestro arte plástico.

No medimos nuestro trabajo con el metro de la belleza y no lo

pesamos con el peso de la ternura y de los sentimientos

Con la plomada en la mano, con los ojos infalibles como dominadores, con un espíritu exacto como un compás, edificamos nuestra obra del mismo modo que el universo conforma la suya, del mismo modo que el ingeniero construye los puentes y el matemático elabora las formulas de las órbitas.

Sabemos que todo tiene una imagen propia esencial: la silla, la mesa, la lámpara, el teléfono, el libro, la casa, el hombre. Son mundos completos, con sus ritmos y sus órbitas.

Por esto, en la creación de los objetos les quitamos la etiqueta del propietario, totalmente accidental y postiza, y sólo dejamos la realidad del ritmo constante de las fuerzas contenidas en ellos. [...]”¹⁷⁸ (Gabo/Pevsner)

¹⁷⁸ Gabo y Pevsner citados en Cirlot L., *op. cit.*, pp.232-238

5.5.5. El Lissitzky. La búsqueda de un arte total.

Uno de los artistas constructivistas rusos más influyentes en el arte abstracto fue El Lissitzky, quien, junto al húngaro Moholy-Nagy, se encargó de trasladar las ideas teóricas y plásticas de Malévich a los círculos artísticos europeos. Durante sus estancias en Alemania en los años veinte, El Lissitzky tomó contacto con diversos miembros de *De Stijl* y de la Bauhaus, entre ellos Van Doesburg, Moholy-Nagy y Walter Gropius, difundiendo y extendiendo sus ideas constructivistas al mismo tiempo que recibía influencias de otras tendencias, como las del neoplasticismo de Mondrian.

El Lissitzky, como tantos otros artistas, había tenido sus referencias artísticas en el impresionismo, cubismo y futurismo, pero sus influencias más fuertes provienen de las formas abstractas geométricas de Malévich, al que conoció cuando ambos pintores coincidieron alrededor de los años veinte como docentes en la escuela de arte de Vitebsk dirigida por Chagall. A partir de ello desarrollará sus primeras obras abstractas bajo el concepto *Proun*, concebido como un lugar de transición entre la pintura y la arquitectura. El Lissitzky apuesta por un nuevo arte (*Proun* es un acrónimo en ruso de “por el nuevo arte”) que se acerca al constructivismo de Tatlin y Rodchenko, y se aleja de la idea suprematista del arte por el arte. Trascendiendo los límites de la pintura, El Lissitzky defiende un arte donde el espíritu de la máquina prevalezca sobre el acto creativo tradicional, y se adentra en una nueva comprensión del espacio como elemento central de la creación artística.

“Proun

No a las visiones del mundo; sí a la realidad del mundo.

Llamábamos a Proun la parada en el camino de la construcción de una nueva configuración («gestaltung») que surge de una tierra abonada por los cadáveres de los cuadros y de sus artistas. El cuadro cayó junto con la iglesia y su dios, a los que servía como proclamación, junto con el palacio

y el rey, a los que servía de trono, junto con el sofá y su filisteo, para el que era icono de felicidad. Como el cuadro: asimismo su artista.

[...]

Proun es la configuración («gestaltung») creativa (dominación del espacio) por medio de la construcción económica del material revalorizado.

[...]

El material adquiere «gestalt» (forma) por medio de la construcción.

La exigencia moderna y la economía de los medios se necesitan mutuamente. Hemos examinado las primeras escalas de nuestro edificio que se limita a dos dimensiones, y nos hemos encontrado con que es tan fuerte y resistente como la tierra. Aquí se edifica como en el espacio tridimensional, y por tanto, han de equilibrarse en primer lugar las tensiones de fuerzas de los elementos. En el Proun, la composición de los resultados de las fuerzas elementales se presenta de nueva manera.

Vimos que la superficie del Proun deja de ser cuadro, y se convierte en edificio que ha de mirarse (girando a su alrededor) desde todos los ángulos, que ha de examinarse desde arriba e investigarse desde abajo. La consecuencia es que se destruyó el único eje del cuadro que era vertical al horizonte. Girando alrededor nos atornillamos hacia adentro en el espacio. Hemos puesto el Proun en movimiento y así logramos una multitud de proyecciones; nos encontramos en medio de ellas y las separamos. Estando en este andamio en el espacio, hemos de empezar a marcarle. Cuando dirigimos las señales indicadoras de determinado tipo una hacia otra, en determinadas proporciones, entonces el vacío, el caos, lo antinatural, se convierten en espacio, es decir: en orden, determinación, «gestaltung».

[...]

Las «gestaltungen» con las que el Proun emprende el ataque contra el espacio están construidas en el material y no en la estética. Este material es en las primeras fases el color. Este se toma, en su condición de energía, como el estado más puro de la materia. De las ricas minas de los colores hemos tomado aquella veta que más se ha liberado de cualidades subjetivas. En su perfeccionamiento, el suprematismo se liberó del

individualismo del naranja, verde, azul, etc., y llegó al blanco y negro. En ellos vimos la pureza de la fuerza energética. La fuerza de los contrastes o la armonía de dos grados de negro, blanco o gris, nos dan la comparación de armonía o contraste entre dos materiales técnicos, como, por ejemplo, aluminio y granito y hormigón y hierro. Esta relación de correspondencia se extiende en un ulterior desarrollo a todos los campos del arte y de la ciencia. El color se convierte en barómetro del material y da como resultado un tratamiento enteramente nuevo. Así, por medio de una nueva forma, el Proun crea material nuevo; si no puede producirse de hierro, el hierro ha de transformarse en «acer-bessemer» o acero al tungsteno, o en un tipo de acero que todavía no existe porque aún no ha sido pedido.

[...]

La forma material se mueve en el espacio alrededor de determinados ejes: sobre las diagonales y espirales de las escaleras, en la vertical del elevador, en la horizontal de los andenes, en las rectas o en las curvas del aeroplano; de acuerdo con sus movimientos en el espacio ha de ser configurada la forma material; en esto consiste la construcción. Las formas anti-constructivas no se mueven, no se mantienen en pie; se caen; son catastróficas.

[...]

Proun empieza con la superficie, avanza en la construcción de un modelo espacial, y sigue hasta la construcción de todos los objetos de la vida común.

Así el Proun supera, por una parte, al cuadro y a su artista, y, por otra, a la máquina y a su ingeniero, y procede a la construcción del espacio, le agrupa por medio de elementos de todas las dimensiones, y construye una nueva forma, polifacética pero única, de nuestra naturaleza.”¹⁷⁹ (El Lissitzky)

“La perspectiva encerró y limitó el espacio, lo hizo finito. Entre tanto, la ciencia se ha empeñado en revisiones fundamentales... El rígido espacio euclidiano fue destruido por Lobatschewski, Gauss y Riemann. El

¹⁷⁹ El Lissitzky citado en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit., pp.306-309 / Cita datada en 1920

procedimiento cubista fue decisivo en el A.¹⁸⁰ Ellos trajeron al primer plano el horizonte –que cerraba el espacio– y lo identificaron con el plano. Los futuristas utilizaron otro método: sacaron del ojo la cúspide de la pirámide óptica: no querían estar delante del objeto, sino dentro de él.”¹⁸¹ (El Lissitzky)

“El suprematismo de la construcción del mundo”¹⁸²

así el cuadro no se ha convertido ni en anécdota ni en poema lírico ni en sermón moralizante ni en placer para la vista sino en símbolo y en forma de aquella «gestalt» (forma) del mundo que surge de nuestro interior.

[...]

después de haber transcurrido una serie de etapas el arte llegó al cubismo en el que el afán de construir superó intuitivamente por vez primera la conciencia. Después el cuadro creció como un nuevo mundo real y de esta manera se puso la primera piedra para la nueva configuración («gestaltung») de las forma del mundo material.

[...]

el cubismo y el futurismo se apoderaron de la pureza de formas facturas y colores y construyeron un organismo de complicado carácter espacial y los combinaron sin tener en cuenta la armonía.

[...]

DESTRUIAMOS EN NUESTRA ÚLTIMA ESTACIÓN DEL CAMINO SUPREMATISTA EL VIEJO CUADRO COMO UN SER DE CARNE Y HUESO Y LE CONVERTIMOS EN UN MUNDO SUSPENDIDO EN EL ESPACIO LLEVEMOS AL CUADRO Y A SU ESPECTADOR MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LA TIERRA Y PARA COMPRENDERLO ENTERAMENTE EL ESPECTADOR HA DE GIRAR COMO UN PLANETA ALREDEDOR DEL CUADRO QUE SE ENCUENTRA EN EL CENTRO.

¹⁸⁰ El Lissitzky utiliza “K.” en lugar de “Kunst” (traducido del alemán: “Arte”, el traductor en castellano ha utilizado “A.”)

¹⁸¹ El Lissitzky citado en Hess, W., *op. cit.*, pp.166–167 / Cita datada en 1925

¹⁸² Las puntuaciones de este texto, alteradas intencionadamente por El Lissitzky, se respetan tal como se encuentran en el escrito original.

La frase vacía del «l'art pour l'art» ya se había destruido nosotros hemos destruido en el suprematismo la frase de «la peinture pour la peinture» y hemos traspasado los límites de la pintura.

[...]

nosotros los que hemos ido más allá de los límites del cuadro tomamos en las manos regla y compás – un dictado de la austeridad – porque el pincel desflecado va en contra de nuestra claridad y si para nosotros se muestra necesario también tomaremos en nuestras manos la máquina pues para la manifestación de la creatividad el pincel la regla el compás y la máquina son sólo la última falange de mi dedo que indica el camino. el futuro camino nada tiene en común con la matemática de las ciencias o con la pasión por la luz de la luna y por la puesta del sol ni con la decaída del sujeto envuelto en la emanación pestilencial del individualismo – sino que es el camino desde la intuición creativa al incremento continuado de los medios de vida para lo cual no hacen falta ni el pincel ni la regla ni el compás ni la máquina. [...]”¹⁸³ (El Lissitzky)

¹⁸³ El Lissitzky citado en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit., pp.309-314 / Cita datada en 1920

5.5.6. Sobre la relevancia pictórica en la Bauhaus.

La Escuela de Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, estuvo influenciada por Arts & Craft y por la asociación gremial alemana de Munich Deutsche Werkbund. Tenía el propósito de establecer una conexión armónica entre arquitectos, pintores y escultores para orientarlos hacia el mundo de los oficios y crear una realidad donde se unificaran las artesanías en una nueva arquitectura. Para ello era necesario eliminar la barrera entre arte y artesanía, y en la escuela se combinaba la parte propiamente artística con el aprendizaje de diversos oficios mediante unos talleres, unos laboratorios y una escuela de los oficios para transmitir una formación completa y unificada al arquitecto del futuro. Aunque en la Bauhaus el objetivo no era la práctica de la pintura, Gropius, con el fin de asegurar la parte espiritual del arte, integró en el centro a artistas como Klee, Kandinsky, Feininger o Schlemmer. Gropius, bajo la influencia de Kandinsky, estaba convencido de que *“una buena arquitectura debe de reflejar la vida de su época y esto requiere profundos conocimientos de cuestiones biológicas, sociales, técnicas y artísticas”* ¹⁸⁴.

La enseñanza de estos artistas no estaba enfocada de forma directa a la pintura, pues el objetivo final de la Bauhaus era formar arquitectos, diseñadores, decoradores, etc., sin embargo, como describiría posteriormente Max Bill, en la Bauhaus se pintaba, y los profesores pudieron difundir paralelamente a los contenidos específicos de la escuela sus pensamientos e ideas pictóricas. La Bauhaus, como centro referencial de las ideas estéticas europeas, contribuyó también por tanto al desarrollo, enriquecimiento y propagación de la abstracción pictórica mediante la labor docente de algunos de sus integrantes y colaboradores, entre ellos, además de los ya mencionados, Itten, Van Doesburg, El Lissitzky, Moholy-Nagy...

¹⁸⁴ Walter Gropius citado en Thomas, Karin, *op. cit.*, p.176

Algunos de los pintores de la Bauhaus, como Schlemmer, aun no siendo abstractos puros, pensaban que había que ir a la búsqueda de algo nuevo que superara el naturalismo sin la ayuda de temáticas o contenidos externos, sino mediante el estudio profundo de los medios de expresión, imprimiéndoles un valor propio. La abstracción pone de manifiesto *la fuerza intrínseca de los medios expresivos* y hace necesario independizarse de la naturaleza con el fin de que lo formal llegue a ser el principal objeto del arte. El mismo Schlemmer no duda, como muchos otros artistas, de que la fotografía y el cine “*obligan al arte a singularizarse. Lo empujan a lo abstracto. A lo que ninguna fotografía puede reproducir*”¹⁸⁵, y afirma también que “*existen ciertas cualidades que están justificadas por derecho propio y no requieren ningún suplemento figurativo; de hecho se atrofian con él*”.¹⁸⁶

“Después del triunfo del naturalismo... se inició la reacción natural que es la que tiene su expresión en los nuevos lienzos. Más que el objeto se estudió la naturaleza de los medios de expresión y se descubrieron sus posibilidades operativas, y de su aplicación surgieron aquellas formas artísticas consideradas como desviación de la naturaleza, formas artísticas que luego se convirtieron en «violaciones» por la negación total o parcial del objeto a favor de lo puramente formal. Surgieron obras en las que la forma, en cierto modo, se bastaba por sí sola y en las que la idea era precisamente la forma.”¹⁸⁷ (Schlemmer)

¹⁸⁵ Schlemmer, Oskar, *Escritos sobre arte: Pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, ed. Paidós, Barcelona, 1987, p.22

¹⁸⁶ Oskar Schlemmer citado en Chilvers, Ian, *Diccionario del Arte del siglo XX*, ed. Complutense, Madrid, 2001, p.388

¹⁸⁷ Schlemmer, O., *op. cit.*, p.28 / Cita datada en 1918

5.5.7. Moholy-Nagy. La búsqueda de una nueva visión.

El arte abstracto... crea nuevos tipos de relaciones espaciales, nuevas invenciones de formas, nuevas leyes visuales —básicas y simples— configurando así una contraparte (visual) de una sociedad humana más cooperativa¹⁸⁸

Moholy-Nagy

El húngaro László Moholy-Nagy fue el encargado del curso preparatorio de la Bauhaus, anteriormente impartido por Johannes Itten. Desde un espíritu constructivista, Moholy-Nagy proponía conectar al alumno con la multiplicidad de medios de expresión a través de los materiales y posibilidades ofrecidas por la industria. A partir de su incorporación, junto con el traslado de la escuela a Dessau y la contribución de De Stijl mediante conferencias de Van Doesburg, la Bauhaus emprende en 1923 su fase más funcional y racionalista enfocada de una forma definitiva a las artes aplicadas y el diseño industrial, y orientada a establecer un papel más activo en el ámbito de la sociedad, e incluso en el de la política, *como medio de realizar ideas en beneficio de la comunidad*. De ahí la importancia que él da a la función del artista.

Para cumplir sus expectativas, Moholy-Nagy cree que el arte abstracto es el adecuado, al encontrarse libre de las connotaciones implícitas que integra todo arte ligado a la representación aparential de la naturaleza, resultando así más universal, más comprensible para todos y de este modo más idóneo para contribuir al desarrollo de una sociedad más cooperativa y unida.

“La función del artista

El arte es la piedra donde se pulen los sentidos, aguza la vista, la mente y los sentimientos. El arte tiene una función educacional e ideológicamente formativa, ya que no sólo lo consciente sino también lo subconsciente del

¹⁸⁸ Moholy-Nagy, Laszló, *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus*, Buenos Aires, ed. Infinito. 1997, p.126 / Cita datada en 1944

individuo absorbe la atmósfera social que puede traducirse en arte. El artista interpreta ideas y conceptos a través de sus propios medios. A pesar de ser indirecto su procedimiento, su obra expresa fidelidad a una mayoría o a una minoría, a la arrogancia o a la humildad, a lo estático o a lo visionario. En este sentido, debe elegir su causa y proclamarla. Ningún auténtico artista puede eludir esta obligación, ya que de otro modo su obra no sería más que una demostración de habilidad técnica. El contenido del arte no es fundamentalmente distinto del contenido de otras expresiones, pero el arte logra su efecto principalmente por la organización subconsciente de sus propios medios. Si así no fuera, todos los problemas se resolverían exitosamente mediante el simple discurso intelectual o verbal.

El llamado acercamiento “apolítico” al arte es una falacia. La palabra “política” se usa aquí, no en su acepción de partido, sino como un medio de realizar ideas en beneficio de la comunidad. Tal filosofía se transforma en las artes en una forma organizada por los recursos concretos de los distintos medios de expresión. Este contenido en general puede ser captado directamente por los sentidos, al nivel de la subconsciencia, sin un proceso mental consciente. El arte debe urgir una solución sociológica de los problemas con la misma energía con que los revolucionarios sociales presionan por la acción política. La dificultad reside en que son pocas las personas sensibles y, al mismo tiempo lo suficientemente educadas como para observar el mensaje real del arte, ya sea contemporáneo o antiguo. Como pintor joven, tuve frecuentemente la sensación, al pegar mis “collages” y pintar mis cuadros “abstractos”, de estar arrojando un mensaje al mar encerrado en una botella. Quizá por décadas no fuera encontrado y leído por nadie. Creía que el arte abstracto no sólo registraba problemas contemporáneos, sino que anticipaba un orden futuro deseable, sin el impedimento de significados secundarios que surgen cuando se parte de la naturaleza debido a sus inevitables implicaciones.”¹⁸⁹

(Moholy-Nagy)

¹⁸⁹ Moholy-Nagy, Laszló, *op. cit.*, pp.124-126 / Cita datada en 1944

Moholy-Nagy estaba convencido por tanto de que el arte abstracto podía ser una alternativa para configurar un entorno social favorable, para convivir en mayor armonía. Pero el camino recorrido por el pintor, partiendo del realismo hasta convertirse en abstracto, fue relativamente largo y consta de diversas fases. Como hizo Mondrian en *Hacia la verdadera visión de la realidad*, Moholy-Nagy también quiso resumir de forma escrita los procesos y cambios que sufrió su arte en su evolución hacia la abstracción. De sus reflexiones a este respecto, se recogen aquí una selección de fragmentos.

[...] Es posible acelerar el proceso de difusión, ya que los dogmas pueden ser desvirtuados por la reparación intelectual y la crítica inteligente. Aunque es dudoso que el arte sea alguna vez plenamente “explicado”, pienso que quizá sea de utilidad al lector el describir mi propia trayectoria y mostrar de qué manera mi labor en el campo del arte abstracto surgió como resultado de una gradual comprensión de los medios de expresión y de sus interrelaciones.

[...]

Caos aparente

No comencé como pintor abstracto. Intimidado por el caos aparente de la pintura contemporánea, en ese entonces representada por fauvistas, cubistas, expresionistas y futuristas, me volqué hacia los valores “sólidos”, hacia los pintores renacentistas, a quienes “comprendía” sin dificultad. ¿No me habían preparado, acaso, novelistas y biógrafos para apreciar toda su grandeza? Las mundanas madonas de Rafael, la sonrisa celestial y las admirables manos de la Gioconda, la grave dignidad de Miguel Ángel —todas estas habían sido ya ampliamente interpretadas por escritores—. Por regla general gustamos de las cosas que mejor comprendemos y apreciamos aquellas que conocemos bien, puesto que nos proporcionan una agradable sensación de seguridad y confirman la bondad de nuestra educación. No se me ocurría pensar que, más allá de la representación de un hecho mitológico o religioso, un cuadro debía encerrar otras cualidades. Mis ojos aún no sabían ver. Ya podía conocer el significado literario de una pintura, pero no sabía ver sus formas ni sus elementos

visuales. Desconocía tanto éstos como las técnicas de ejecución, y no habría sido capaz de distinguir entre originales, copias o falsificaciones. Fue entonces cuando descubrí a Rembrandt, en especial a sus dibujos, con su plenitud de fuerza emocional, hondura psicológica e introvertido sufrimiento. Impresionado por los sorprendentes descubrimientos del psicoanálisis, encontré en Rembrandt indicios anunciadores de la técnica que habría de interpretar a este nuevo conocimiento. Además, me pareció ver cierta afinidad entre mis dibujos y los nerviosos bosquejos de Rembrandt, pues, no teniendo ya mucha experiencia técnica, me obsesionaba, en cambio, el deseo de obtener resultados inmediatos. Mi próximo paso fue Vincent van Gogh. Nuevamente me sentí más atraído por sus dibujos que por sus pinturas. La naturaleza analítica de sus dibujos en tinta y su peculiar textura me demostraron que los dibujos lineales no debían ser combinados con medios tonos; que la calidad plástica tridimensional debe ser expresada con medios puramente lineales; que los valores de un cuadro no residen tanto en su representación imaginativa de la naturaleza como en la utilización acertada del material en nuevas relaciones visuales. (He aprendido desde entonces que el artista puede combinar técnicas; es más, que puede hacer lo que le plazca mientras tenga pleno dominio de su medio de expresión, y algo que relatar.)

[...]

Mi “problema” de expresar todo exclusivamente con líneas me brindó una interesante experiencia, especialmente en la acentuación de ciertos trazos. Para expresar la tridimensionalidad tracé líneas auxiliares donde éstas no son habitualmente utilizadas. El resultado fue una enmarañada red de una peculiar calidad espacial aplicable a nuevos problemas. [...] Comprendí repentinamente que esta experiencia con líneas prestaba a las composiciones una fuerza emocional completamente inesperada, y que ya no había advertido anteriormente. Traté de analizar cuerpos, caras y paisajes con mis “líneas”, pero los resultados se me escurrieron de las manos, fuera del alcance de la intención analítica. Los dibujos se convirtieron en una red de líneas rítmicamente articuladas, que traducían no tanto objetos como mi propio entusiasmo por ellos.

Este descubrimiento sirvió para encauzarme nuevamente. Comprendí que el mensaje más completo lo encierran las relaciones de las líneas, y no los objetos en sí. Van Gogh se me apareció bajo una nueva luz. Pude entonces captar mejor el “significado” de sus curvas y formas. El tener un problema propio, aunque pequeño, me enseñó a ver y aún a buscar los problemas de otros artistas. Eduard Munch, el pintor noruego, el húngaro Lajos Tihanyi, Oscar Kokoschka, Egon Schiele, Franz Marc; todos se me antojaron perfectamente descifrables, esa, al menos, era mi creencia. Me sentí muy impresionado al descubrir que para ellos la naturaleza era sólo un punto de partida, y que la verdadera importancia del cuadro dependía ahora de su fuerza interpretativa. Comprendí entonces por qué utilizaban combinaciones tan inusitadas de líneas curvas, rectas y zigzagueantes. Formaban parte de su lenguaje, basado en principios visuales fundamentales. Este era el modo de exponer sus problemas, su conciencia social, sus alegrías y sus temores. Las líneas se convertían en diagramas de fuerzas interiores. Extasiado, hice un dibujo; en él no había objetos, sólo líneas, rectas y curvas. Las únicas formas derivadas de la naturaleza eran ruedas y puentes que distribuí caprichosamente. Titulé a este dibujo “¡Construid! ¡Construid!” (en húngaro: “Épits”). Esto fue en 1917-1919.

Desde entonces observé que las líneas poseían un poder, una fuerza propia independiente y que, si deseaba controlarlas, debía cuidar de no excederme en su uso. Esto contribuyó a simplificar mi trabajo. Al disminuir las líneas, disminuía la posibilidad de crear confusión. Luego, intuyendo que su profusa utilización de líneas seguía una ley oculta, me atreví a examinar pinturas cubistas, e intenté, también, profundizar en la obra de los futuristas y expresionistas.

Organización del plano pictórico

Ahora comprendo que en esa época no supe ver en su obra más que los elementos que yo mismo había ya utilizado. Pero ese fue, a pesar de todo, un período productivo de fermentación, de gestación. Cobré confianza en mis propias observaciones; descubrí que la “composición” está dirigida por un sentido inconsciente de orden respecto a las relaciones de color,

forma, posición, etc., y con frecuencia por una correspondencia geométrica de los elementos.

[...]

Hastiado de la vieja temática, busqué nuevos sujetos y temas. El vidrio y el cristal, el salero, la regla T, el radiador, el quemador de alcohol, el semáforo, la construcción en hierro aparecieron en mis obras, en lugar de las tradicionales manzanas, langostas y peras.

Un día hallé que mi boceto para una pintura al óleo no traducía mi intención. Había demasiadas formas en un arreglo caótico. Tomé una tijera, corté algunas partes del dibujo, las coloqué formando un ángulo de noventa grados, y quedé satisfecho con el resultado. Cuando pegué los restos sobre una nueva hoja, la composición resultante guardaba poca semejanza con la naturaleza muerta que había elegido como punto de partida. El público, habituado a los temas naturalistas, insistió en que esta “naturaleza muerta”, mutilada e invertida, parecía un hombre montado sobre una motocicleta. Protesté, pero íntimamente sentí una indescriptible felicidad, una sensación de la completa autonomía de la acción. Se me ocurrió pensar, entonces, que si podía efectuar tal transformación en un dibujo, podía también decidir con idéntica independencia las formas y los colores de mis óleos. Súbitamente, comprendí el porqué de los rostros “azules” y los caballos “azules” de los expresionistas. ¡Qué extraordinariamente simple! Con esta revelación, cambié deliberadamente las combinaciones de colores de mis “naturalezas muertas” y, yendo aún más allá, eliminé la perspectiva empleada en mis anteriores pinturas. Reduje todo a formas geométricas, colores uniformes y continuos: amarillo limón, bermellón, negro, blanco; un total contraste de tonos.

Este suceso señaló un cambio en mi existencia de pintor. Ese día sentí, con una certeza imposible de expresar en palabras, que me hallaba en vías de resolver el problema de la pintura con mis propios medios. [...]”¹⁹⁰
(Moholy-Nagy)

¹⁹⁰ Moholy-Nagy, Laszló, *op. cit.*, pp.111-118 / Cita datada en 1944

Una vez que Moholy-Nagy descubre las posibilidades de la abstracción, no paraliza sus investigaciones, progresando en el terreno del color (que hasta este momento había considerado como un elemento adyacente), así como en la búsqueda de lo esencial, de lo más elemental, mediante la neutralidad de la ejecución plástica. Para ello, huye de la textura y del *toque individual*, con la idea de obtener *un equilibrio perfecto entre el sentimiento y el intelecto*.

Moholy-Nagy profundiza también sobre las cualidades lumínicas de los materiales, convirtiéndose probablemente en la cuestión central desde donde parten sus creaciones. De este modo, amplía y enriquece las posibilidades expresivas del arte al tratar la luz no solo pictóricamente sino desde una perspectiva espacial, incluyendo transparencias y pantallas traslúcidas. Sus estudios le llevaron a investigar sobre la relación entre las cualidades pictóricas, formales y espaciales de múltiples materiales, fusionando pintura y escultura en una nueva dimensión artística, y convirtiéndose en una de las máximas referencias en este terreno. A continuación, prosiguen, en este sentido, sus dilucidaciones sobre su evolución abstracta.

“[...] El color, que hasta entonces yo había apreciado primordialmente por sus posibilidades ilustrativas, se transformó en una fuerza cargada de latente articulación espacial y plena de contenido emocional. Me dediqué a comprobar el comportamiento de los distintos colores al ser relacionados entre sí. Hice docenas de “collages” con tiras de papel de colores. Durante una vacación en el campo, me inspiré en el panorama de cientos de pequeñas parcelas de tierra que divisaba desde las colinas, y pinté unos cuadros consistentes en innumerables franjas de colores en yuxtaposición, que llamé “acres”. Podría haberlas llamado composiciones de color, pero era difícil liberarse del dogma que establece que un pintor sólo es tal cuando interpreta o traduce a la naturaleza, y que de lo contrario sus pinturas pueden ser consideradas despectivamente como “decoración”. Tales convenciones imperaban universalmente. Sin figurar en ningún código, existían de facto por acuerdo tácito de los profesionales. El uso del negro, por ejemplo, estaba prohibido. “El negro ‘puro’ —se decía— no existe en la naturaleza. Debe ser obtenido por la combinación del rojo, el verde y el azul.” (Por supuesto, de esta mezcla no nacía el negro, sino un tinte sucio.) “No deben utilizarse jamás ni el

compás ni la regla. El círculo debe trazarse a mano, pero debe parecer hecho con compás”. Yo luchaba contra estos argumentos, a riesgo de ser excomulgado.

Influencia de la tecnología de la máquina

[...] Las capacidades de un hombre raramente le permiten ocuparse de más de un tipo de problema. Sospecho que este es el motivo por el cual toda mi labor desde esa época ha sido simplemente una paráfrasis del primitivo problema: la luz. Me interesé por la pintura-con-luz, no sobre la superficie de un lienzo, sino directamente en el espacio. Comencé pintando transparencias. Pintaba como si proyectara luces de colores sobre una pantalla, y les superpusiera otras luces de colores. Pensé que este efecto podía realizarse colocando pantallas traslúcidas de distinta forma una tras la otra, e iluminando cada una con luces de colores.

[...]

Alrededor de 1921, mis pinturas “transparentes” perdieron toda reminiscencia de la naturaleza. Esta liberación de la exigencia de la “anécdota” fue su génesis. Yo deseaba eliminar todos los factores que pudieron entorpecer la claridad de mis cuadros, en contraste por ejemplo, con las pinturas de Kandinsky, que a veces me hacían pensar en un mundo submarino. Mi deseo era trabajar con las características peculiares de los colores, con sus relaciones puras. Elegí formas geométricas simples como primer paso hacia tal objetividad. Hoy veo que este paso fue la continuación lógica de las pinturas cubistas que yo había admirado tanto. Con posterioridad a mis experimentos con tiras de papel —blancas y negras y de colores— y con zonas relacionadas de distinto tamaño y color, descubrí que los cubistas en sus “collages” ya habían acudido a estos temas. Me resultaba desconcertante que los cubistas hubieran llamado a esos cuadros “Naturaleza Muerta con Mandolina”, “Cabeza” o “Desnudo”.

Ahora comprendo que era inevitable que se ciñeran a una anécdota, primeramente por la convención de que toda pintura debe basarse en la naturaleza, y luego porque para ellos los adelantos sólo surgían gradualmente, como resultado de la desintegración del estímulo primitivo.

Destruyendo la antigua concepción visual, los pintores cubistas crearon un nuevo medio interpretativo, además de una articulación espacial. Ellos esperaban desarrollar un método de penetrar en la realidad más profundamente de lo que había sido posible con la ilusión-perspectíca. [...] Los cubistas comenzaron a obtener tales efectos “mirando por encima del hombro”, de costado, y por todos los lados, invalidando la visión monocular de los pintores anteriores.”
[...]

Normas objetivas

Mi intención no era demostrar sólo invenciones individuales, sino más bien las normas de una nueva visión que empleara formas geométricas “neutrales”. Estas ayudarían, yo creía, a destacar la sustancia de las relaciones, sin ser desdibujadas por otros elementos. Esto lo acentué aún más con mi tratamiento suave e impersonal del pigmento, prescindiendo de toda variación en la textura.
[...]

Esto suponía una represión ascética y un sacrificio voluntario de las ventajas que a partir del impresionismo, y aún más del cubismo, eran privilegio de todos los pintores. Una rica variedad en la textura dio a esas obras una calidad de “peinture” altamente valorada por los conocedores. Las texturas tenían una doble función. Ellas comenzaron la revolución que llevó de la tradicional interpretación ilusionista a la “pintura”. La nueva pintura no imitaba a la naturaleza, sino que traducía sus múltiples aspectos en experiencias visuales directas. La intención primaria era producir los fundamentos visuales de la creación pictórica. Se creaban en el cuadro relaciones no literarias, sino visuales, que comprobaban la imaginación del pintor. Luego de un período de indecisión (pues amaba las calidades de la textura), llegué a sentir que las texturas personificaban valores individuales y algunas veces un ego hipertrofiado; y que la necesidad primitiva de traducir a la naturaleza en pinturas “formadas por texturas” ya no existió al encontrar los pintores abstractos un medio más directo y elemental de expresión. Abandoné entonces el uso de las texturas.

[...]

A menudo se me critica diciendo que debido a esta falta de “toque individual” mis obras son “intelectuales”. Dicen esto en forma despectiva, aludiendo a una falta de contenido emocional. Pero yo creo que las formas matemáticamente armoniosas, ejecutadas con precisión, tienen un gran contenido emocional, y representan el equilibrio perfecto entre el sentimiento y el intelecto.” ¹⁹¹ (Moholy-Nagy)

¹⁹¹ Moholy-Nagy, Laszló, *op. cit.*, pp.118-128 / Cita datada en 1944

5.5.8. Van Doesburg. Elementarismo y Arte concreto. Hacia un concepto más flexible del neoplasticismo.

Frente a la inflexibilidad del neoplasticismo, Van Doesburg defenderá una doctrina artística con una perspectiva más amplia que aceptará cualquier expresión que apueste por la pureza y la esencialidad del arte, pero al mismo tiempo adquirirá un carácter más funcional y en contacto con la vida. De este modo, Van Doesburg, animado por las ideas de la Bauhaus, del futurista Severini, de los dadaístas Ball, Arp, Hans Richter, Schwitters y Man Ray, del constructivista El Lissitzky y de algunos arquitectos como Gerrit Thomas Rietveld, se aleja de la rigidez de las teorías de Mondrian y funda el elementarismo orgánico. En su manifiesto, Van Doesburg expresa su profunda rebeldía contra la degradación acomodada del arte y de la sociedad. El equilibrio en la obra deja de ser el objetivo prioritario. Se rebela contra todo lo normalizado, contra la armonización y la composición estabilizada, contra el decorativismo, y apuesta por una pintura nueva que no tenga ninguna atadura burguesa, ni formal ni conceptual.

“El método constructivo del Elementarismo se funda en la superación de lo positivo y de lo negativo por medio de la *diagonal* y, en lo que concierne al color, por medio de la *disonancia*.

La relación equilibrada no es el resultado último. El Elementarismo rechaza la *armonización* de los colores entre sí y de cada color con el todo. ¡(La noción clásica de la composición)! El Elementarismo reconoce el COLOR COMO MATERIA Y COMO ENERGÍA AUTÓNOMA.

[...]

La gran lucha, que el Elementarismo comienza, consiste en la total destrucción de la visión ilusionista del mundo en todas sus formas (religión y narcosis natural y artística, etc.) y al mismo tiempo en la construcción de un mundo elemental, de una realidad bella y exacta. Tiene la tarea de demoler poco a poco el relieve decorativo que cubre nuestra imagen del mundo, los restos de la religión y de las restantes tradiciones formales.

El elementarista es un rebelde espiritual, un agitador que sacrifica su propia tranquilidad para perturbar intencionadamente la tranquilidad de la regularidad y de la repetitividad de la vida burguesa. No rompe sólo con la forma en el trozo de tela de medio metro cuadrado, sino que rompe inexorablemente con la forma en la enorme superficie de la tragedia humana.” ¹⁹² (Van Doesburg)

Van Doesburg se dirige, por tanto, hacia una idea global del arte, basada en el suprematismo de Malévich y el neoplasticismo de Mondrian, pero siguiendo un halo dadaísta y, fundamentalmente, ciertos principios de la Bauhaus y del *Proun*, concebido por El Lissitzky, donde arquitectura, pintura y escultura se unen en una sola concepción para crear un arte total. El elementarismo refuerza la conexión entre arte y sociedad, propugnando que el arte debe estar orientado en razón de las necesidades sociales. Van Doesburg se aleja finalmente tanto de Mondrian como de Malévich y se aproxima al constructivismo funcionalista de Tatlin.

Van Doesburg participó en la sociedad *Cercle et Carré*, que fue fundada por Torres-García y Michel Seuphor para impulsar la abstracción geométrica, pero esta organización amplió finalmente sus fronteras, entrando a formar parte de ella artistas como Kandinsky o Schwitters. El carácter ecléctico de *Cercle et Carré* supuso la creación alternativa por parte de Van Doesburg de la revista *Art Concret* en 1930, que profesó una corriente estética llamada con el mismo nombre enfocada de forma más restringida hacia la síntesis geométrica, rechazando toda idea simbolista, romántica o figurativa. La tendencia abstracta de Van Doesburg fue continuada, después de la temprana muerte del pintor holandés, por el grupo *Abstraction-Création* de 1930 a 1937, dirigido por Héliou, Vantongerloo, Arp, Gleizes, Kupka y Valmier, siendo el alma del grupo Auguste Herbin. *Abstraction-Création* retoma la filosofía expansiva de *Cercle et Carré*, llegando a tener afiliados más de 400 artistas de todo tipo de inclinaciones no figurativas, entre ellos Gabo, González, Kandinsky, Lissitzky, Mondrian, Pevsner, Ben Nicholson... En el Arte Concreto se defiende el carácter real de la pintura abstracta, de ahí la definición de pintura *concreta*, la cual no consiste en la

¹⁹² Van Doesburg, T., *op. cit.*, pp.151-155 / Cita datada en 1926-1927

representación de otra cosa, sino que constituye una realidad en sí misma, paralela e independiente a la naturaleza, que nace directamente del espíritu y se transmite únicamente a través de los medios plásticos de expresión.

“BASE DE LA PINTURA CONCRETA

DECIMOS:

1. El arte es universal.
2. Antes de que sea realizada, la obra de arte tiene que ser concebida y formada totalmente en el espíritu. No tiene que recibir nada de los datos formales de la naturaleza, ni de la sensibilidad, ni del sentimiento.
Queremos excluir el lirismo, el dramatismo, el simbolismo, etc.
3. El cuadro tiene que ser construido totalmente con elementos plásticos puros, es decir, con planos y colores. Un elemento pictórico no significa nada más que “él mismo”, consecuencia el cuadro no significa nada más que “él mismo”.
4. Tanto la construcción del cuadro como sus elementos tiene que ser sencilla y controlable visualmente.
5. La técnica tiene que ser mecánica, es decir, exacta, antiimpresionista.
6. Esfuerzo hacia la claridad absoluta.

Carlsund, Doesbourg, Hélión, Tutundjian, Wantz.

COMENTARIOS A LA BASE DE LA PINTURA CONCRETA

[...]

...Pintura concreta y no abstracta, porque hemos superado el tiempo de las investigaciones y de las experiencias especulativas.

En pos de la pureza, los artistas estaban obligados a hacer abstracción de las formas naturales que escondían los elementos plásticos, a destruir las *formas-naturaleza*, sustituyéndolas por las *formas-arte*.

Hoy día la idea de la *forma-arte* es tan obsoleta como la idea de la *forma-naturaleza*.

Inauguramos el período de la pintura pura, construyendo la *forma-espíritu*.

La concretización del espíritu creador.

Pintura *concreta* y *no abstracta*, porque nada es más concreto, más real, que una línea, un color, una superficie.

¿Acaso en un lienzo una mujer, un árbol o una vaca son elementos concretos? No.

Una mujer, un árbol, una vaca son concretos en su estado natural, pero en el estado pictórico son abstractos, ilusorios, ambiguos, especulativos, mientras que un plano es un plano, una línea es una línea: nada más y nada menos.

Pintura concreta. El espíritu ha llegado a la edad de la madurez. Necesita medios claros, intelectuales para manifestarse de una manera concreta.

El predominio del individualismo así como el predominio del espíritu local han sido siempre grandes obstáculos para el nacimiento de un arte universal.

Cuando los medios de expresión se liberan de toda particularidad, se ponen en relación con el fin mismo del arte: Realizar un lenguaje universal.

[...]

En pintura nada es más verdadero que el color. El color es una energía constante, determinada por su oposición a otro color. El color es la materia prima de la pintura: sin otra significación que él mismo.

La pintura es un medio para realizar ópticamente el pensamiento: cada cuadro es un pensamiento-color. [...]"¹⁹³

(Van Doesburg y otros)

¹⁹³ Van Doesburg, T., *op. cit.*, pp.157-160 / Cita datada en 1930

5.5.9. Torres–García. La realidad de la abstracción en el universalismo constructivo.

Uno de los grandes defensores de la abstracción, al mismo tiempo que detractores del arte imitativo, fue el pintor uruguayo Torres–García, cofundador con Seuphor en París del grupo *Cercle et Carré* en 1929. Como se ha indicado anteriormente, aunque inicialmente se trataba de una asociación orientada a la abstracción geométrica, se incluyó todo tipo de arte abstracto, desde las tendencias más geométricas hasta las más expresionistas, desde Mondrian, Van Doesburg, Le Corbusier o Vantongerloo, hasta Kandinsky, Freundlich o Schwitters. Cuando *Cercle et Carré* fue sustituido por *Abstraction–Création*, Torres–García continuó con su particular *arte constructivo*, en Madrid en 1933 y en Montevideo en 1935. Aunque fue un movimiento de corta duración, posteriormente Torres–García siguió transmitiendo, a través de sus valiosas conferencias y documentos escritos, sus ideas sobre el arte, dejando importantes reflexiones sobre la realidad abstracta de la pintura.

“Aparte de escuelas y de formas de arte, lo que distinguirá siempre una obra buena de una mala será *la vida* que manifieste, vida *no figurada*, sino *efectiva*. Esta *vida efectiva* de la obra de arte no puede venir sino de la FUNCION de los elementos plásticos, y jamás de una representación. [...] Con el arte constructivo, pues, no rezan las clasificaciones ordinarias del arte. Cada obra es una idea que tiene su desarrollo y su vida, tal como las diferentes formas de vida de la naturaleza. Y en esta identidad es donde hemos creído hallar la base o soporte de nuestra teoría.”¹⁹⁴
(Torres–García)

¹⁹⁴ Torres–García, J., *Universalismo Constructivo Vol. I*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1984, p.146 / Cita datada en 1934

Dentro de las diversas cuestiones que aborda Torres-García en sus escritos, se percibe su preocupación en cuanto a la relación entre arte y sociedad. La abstracción total es para el pintor un nuevo paso en la evolución artística, lo que no quiere decir que el grado de evolución corresponda con el nivel cultural del colectivo social. Así, la tendencia del hombre actual a lo particular, que le aleja de lo fundamental, contrasta con el carácter universal de ciertas culturas primitivas, las cuales son tomadas como modelo por Torres-García al considerar que éstas no se entretienen en los aspectos materiales y, mediante su condición emocional intuitiva, miran hacia el interior del hombre, siendo así más acordes a las leyes abstractas. Torres-García llega a la conclusión de que el arte naturalista forma parte de la cultura materialista y el arte geométrico es un intento de acercarse al espíritu universal primitivo.

“Grado de evolución aquí no significa el hombre cronológicamente más civilizado. Al contrario: casi supone exactamente lo contrario.

Porque, de más en más, el hombre va dejando una verdad abstracta para acercarse a una verdad concreta y relativa. En otras palabras: de más en más tiende a afirmarse en lo particular para repudiar en el mismo grado lo de orden general.

Así, a nuestro entender, conoce más cosas y sus relativas relaciones en el tiempo y el espacio, pero va perdiendo de vista lo fundamental. Por eso, ante el fenómeno, quiere atenerse sólo a él más exactamente: quiere desconocer el mundo de las leyes abstractas.

[...]

Y es que aquí hay un error de visión. No en vano pasa el tiempo y, por esto, el hombre progresa. Pero ¿cómo? En el sentido de su inteligencia que es como decir en sentido material. Pero sucede que esto es con pérdida o en detrimento de la parte emocional intuitiva, que conoce, podría decirse, sin conceptos y como adivinando las cosas. O dicho de otro modo: en el primer caso, el hombre vivirá mirando afuera; en el segundo, a lo profundo de su conciencia. Y en este caso, a lo universal.

Sabemos que de mucho tiempo atrás quiso el hombre perder esta ruta y que va por la otra. ¿Retrógrada? Eso que lo diga quien quiera. Yo lo dejo ahí.

Pues bien; el arte naturalista se adaptaría al primer caso; el geométrico, al segundo. Por esto, el primero siempre será de una época; el segundo, aunque particularizando algo, de todos los tiempos.”¹⁹⁵ (Torres–García)

En el camino trazado por Torres–García para defender la pintura abstracta, ocupó una significativa parte de su discurso teórico el rechazo al arte naturalista o imitativo. “*A medida que el arte decae –declara el pintor–, se hace naturalista, y eso puede comprobarlo cualquiera hojeando una historia del arte*”¹⁹⁶. En nombre del arte constructivo, no duda en afirmar que *el verdadero tema, en pintura, es ésta misma*. El único camino correcto en el arte pasa por la abstracción total. *Cuando el tema prima en la obra, el cual conduce derechamente a la imitación y la descripción, es un mal punto de partida del artista*”¹⁹⁷, afirma el pintor. El arte no puede ser representativo, tiene que basarse en los elementos puramente abstractos en armonía con la vida contemporánea, los cuales deben estar configurados bajo una estructura similar a la de la música o la arquitectura. Esta estructura, entendida como *ritmo y medida*, es para Torres–García el elemento fundamental donde se sustenta toda creación artística, de donde *nace* la forma plástica, que tiene valor por sí misma y no responde a ningún precepto figurativo.

“Como disciplina, debe pasarse por la abstracción total

[...] Lo que puede marcar, en un artista, un cierto grado de evolución es que haya llegado a la *convicción* de que el derecho camino es la *abstracción total*. Por esto, consideraremos artista retardatario a aquel que aún no haya llegado a tal convicción. De ahí, pues, para adelante.

¿Qué puede querer decir esto en el fondo? Pues que toda su preocupación (su única preocupación) la pone en *una estructura*. A este artista podemos decirle que *ha comprendido*. Es el artista capaz de elevar el arte plástico al rango debido y junto a la arquitectura y la música. Ha comprendido que es más importante lo *esencial* que lo *accidental*; que es

¹⁹⁵ Torres–García, J., *Universalismo Constructivo Vol. II*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1984, p.612 / Cita datada en 1938

¹⁹⁶ Torres–García, J., *Universalismo Constructivo Vol. II, op. cit.*, p.613

¹⁹⁷ Torres–García, J., *Universalismo Constructivo Vol. II, op. cit.*, p.722

decir que ha comprendido que es más importante el *ritmo* y la *medida* (la estructura) que la *descripción figurativa*, sea de lo subjetivo o de lo objetivo. Ha comprendido también que la *forma* puede nacer de una estructura, que será el verbo, la voz, la palabra del arte; y que ésta tiene un valor *en sí* y no representativo.

Este concepto, como he dicho, marca un *plano evolutivo* definitivo. Es el punto de arranque de todo un *nuevo ciclo* posible de arte.

Entre la medida y el ritmo, *la forma* hemos dicho que era el *verbo del arte*; la forma *plástica*, de valor *en sí concreto* y *no figurativo*.

[...]

Dejemos establecido que aquel artista que por evolución no hubiese llegado a desvincularse totalmente de todo elemento ajeno a una pura estructura es que debía aún evolucionar, puesto que no había comprendido todavía que si algo nuevo y verdaderamente importante se había producido en estos últimos tiempos en el campo del arte era ese criterio; el cual, por sí, constituía un verdadero paso evolutivo. Con él, esta indecisión de si debía o no partirse de la natura, de si debía o no traducir en arte tales o cuales ideas o sentimientos subjetivos, de si debía o no guardar relación con tal o cual momento dado de tiempo, señalando lo histórico; todo esto, digo, quedó anulado: el arte es algo independiente que existe y subsiste por sí mismo y que sólo tiene que guardar relación con las leyes armónicas del universo. Y dijimos que esto marcaba un plano evolutivo, arranque posible de futuras creaciones. En consecuencia, y dadas estas premisas, tuvimos que deducir que, en efecto, existía un arte nuevo, un arte moderno. [...] Si somos modernos, lo hemos de ser en totalidad.

[...]

Pues bien, el peligro está en esto: que por querer ser modernos dejemos a lo universal, para caer en lo pasajero anecdótico. Entonces en vez de *modernos* seríamos *modernistas*. ¿Cómo salvar la dificultad?

Pues bien, la cosa, yo entiendo que puede resolverse así: no nos movamos de lo *abstracto puro*; permanezcamos en lo *geométrico*; *no llevemos intención a la obra*, como venimos diciendo insistentemente; esto puede salvarnos.

[...]

¿Qué elementos, pues, debemos emplear para dar un aspecto moderno a nuestras obras? Pues todo elemento puramente abstracto: los colores, los tonos, las materias que empleamos, y (¡ahí está la cosa!) *que deberán armonizar* con todos aquellos que marquen carácter a lo de hoy. La paleta, en consecuencia, cambia; los tonos se aligeran, lo claro domina, las calidades las prestan otras materias, las obras de plástica corpórea se alegran con el color, una juventud y una alegría se exaltan... Pero el Sol marca el mismo ángulo, las leyes persisten, el ritmo y la proporción dominan la obra.

[...]

Pero, vuelvo a repetir, *mantengámonos en lo abstracto*; no describamos nada, no copiemos nada. Si hacemos esto estamos perdidos. Pues tan convencido estoy de esto, que si en el día postrero de mi vida conservo alguna lucidez reuniré todas mis fuerzas para exclamar a modo de pensamiento: «¡No piensen más que en una: estructura, que esto podrá salvarlos!»

[...]

En cambio, lo fundamental, lo realmente esencial es el concepto de *estructura*; lo son, también, las leyes que nos impone lo plástico; lo es, asimismo, el que debe procederse en la forma que he dicho tantas veces y acabo de volver a decir ahora: de ir a la obra sin otro propósito que el de realizar una estructura. Sí, todo esto es fundamental, básico y suficiente. Lo demás corre por cuenta de ustedes: el entusiasmo que puedan tener, la fe en lo que digo, la conciencia de que estamos en el grado máximo de la evolución, que es la *abstracción*, la conciencia, aún, de que hacemos, o podemos hacer, una gran obra colectiva.

[...]

Yo, convencido acérrimo, quedo al lado de los Mondrian, los Braque, los Klee y los Kandinsky, los Arp y Freundlich, los Vantongerloo y Gorin, los modernos arquitectos y tantos otros que, de diverso modo, parten de la abstracción y permanecen en ella.”¹⁹⁸ (Torres-García)

¹⁹⁸ Torres-García, J., *Universalismo Constructivo Vol. II, op. cit.*, pp.534-536 / Cita datada en 1937

En sus investigaciones, Torres–García se apoya en las ideas neoplásticas de Mondrian, especialmente en su apuesta por la búsqueda de lo universal frente a los sentimientos individuales del artista y en la utilización pura de los elementos plásticos, el plano ortogonal y la medida armónica. Torres–García habla de desarrollar la concepción plástica en la superficie *real* del soporte, sin intentar entrar en una ilusión espacial, mediante tonos puros y planos de color bien determinados que “*por equivalencia, nos darán la idea de las cosas*”¹⁹⁹.

“El neoplasticismo quiere (y también nosotros) estructurar su obra con *independencia de lo individual* (y por esto es clásico); excluye, pues, lo dramático, la expresión, lo subjetivo, que es el rail por el que va el romántico; y lo es también en cierto modo por el que ha ido siempre el arte hasta hoy. Por esto también, ha tenido necesidad de la *representación*, ya que una cosa traía la otra, y era lógico. Lo que se propone, pues, el neoplasticismo es algo *completamente nuevo* en el campo de todas las artes, sean o no plásticas. Y quien no abandone el patrón viejo de la *expresión subjetiva* y de la *representación por la representación* no estará en el plano evolutivo de hoy.

[...]

Y entonces, *no armonizando ya de acuerdo con esa emoción, sentimiento y concepción individual*, ¿cómo armoniza? Armoniza con leyes abstractas, matemáticas y geométricas: tal la sección de oro, la ley frontal, el ritmo*. Quiere entrar, el neoplasticista, *dentro de un orden*; y será la geometría y el número, en lo general, en lo universal: se pone en *ese orden* abstracto. No armonizará, pues, sirviéndose de lo subjetivo; sino de lo absoluto objetivo; no con lo individual, sino con lo *general o universal*. Y esto, porque el hombre concreto, individual, ya no existe; sólo existe el *Hombre Abstracto*.

[...]

¹⁹⁹ Torres–García, J., *Universalismo Constructivo Vol. II, op. cit.*, p. 637

... pero siendo tan vecino a lo que yo mismo he buscado lo que buscó Mondrian, y también Van Doesburg y Vantongerloo, es natural que hasta aquí se junte como siendo casi lo mismo. Y digo *hasta aquí* porque, tomando todo esto como *punto de partida*, nosotros debemos ir a otra cosa.”²⁰⁰ (Torres–García)

La *otra cosa* a la que se refiere Torres–García en la cita anterior hace referencia a la condición de concreto que debe tener el arte abstracto, siendo ésta una de las ideas básicas en torno a la cual giran los pensamientos artísticos del pintor. Como anteriormente se refleja en las referencias a Van Doesburg, también el artista uruguayo asegura que el arte abstracto es concreto, al conformar una realidad desvinculada de lo externo, diferente a la de la realidad física que perciben nuestros ojos. Se trata de *la realidad de la pintura*, que constituye un mundo tan real y tan concreto como el de la naturaleza. “*Estamos, pues –dice Torres–García–, frente a unos objetos plásticos, en nueva creación. Cuadro–objeto, que será tan concreto como un reloj, un martillo o una escoba: un objeto, pero ya sin pretender ser útil como esos, sino simplemente estético*”²⁰¹. Para Torres–García “*el mundo de hoy, después de más de cuatro siglos de preparación, ha llegado, al fin, a la meta de un realismo absoluto, en el cual también debe de estar el arte*”²⁰². Y, según sus preceptos, es el arte abstracto, y no el imitativo, el que constituye el verdadero realismo en la pintura, el realismo estético.

“El verdadero realismo

Pues bien, así como la pequeña iglesia de Wall Street no ha privado la creación del descomunal barrio de los negocios de Nueva York, del mismo modo, el tradicional concepto de la pintura (la mala y la buena) no tendría que impedir la creación de otra cosa, en arte, que a mi juicio debe suplantarla.

[...] Vuelvo al tema: es *el concepto tradicional de la pintura* el que puede obstaculizar el avance de esa *otra cosa* que debe sustituirla. Y ahora, es

²⁰⁰ Torres–García, J., *Universalismo Constructivo Vol. I, op. cit.*, p. 407 / Cita datada en 1936

²⁰¹ Torres–García, J., *Universalismo Constructivo Vol. II, op. cit.*, p.637

²⁰² Torres–García, J., *Universalismo Constructivo Vol. II, op. cit.*, p.637

justo que se pregunte: y ¿qué es, otra cosa?

Se comprenderá que sólo puedan darse señales de esa otra cosa, puesto que si existiese sería en todo caso de manera incipiente, en germen, configurándose apenas, penosamente, tomando cuerpo.

He dicho *señales*, y es sólo lo que yo en todo caso puedo dar. ¿De qué se trataría, pues? Lo diré en una sola palabra: de *un arte concreto*. ¿Qué significa eso? Voy a explicarme.

Yo diría que tal arte que vislumbro (y que creo que estaría perfectamente de acuerdo con la evolución estética) sería un *contra-realismo*; un realismo *concreto, absoluto*.

Le llamo a tal nuevo arte futuro, *contra-realismo*, por oposición al *realismo imitativo*, tradicional. Pues si este último se funda *en la imitación del aspecto de las cosas reales*, este otro moderno realismo, ya no se apoyaría en la *visión*, sino en *el conocimiento de esas cosas*. No en el aspecto fugaz de ellas dentro de la luz y la perspectiva, sino completamente, captando su substancialidad; no, pues, su *realidad aparente*, sino su realidad efectiva. Es decir: lo que verdaderamente puede llamarse *lo real*.

Partiendo del último esfuerzo de los modernos, a esto es a lo que se llega: un gran paso en la evolución estética.

Ahora bien: lo que tal cambio de base supone es en tal forma extraordinario, que bien puede decirse que el nuevo hecho plástico o estético que determina, ya *no es pintura*.

Desde la base ya, se genera una nueva organización estética. La cual impone nueva discriminación en los objetos que están a nuestro alrededor; nuevos procedimientos; nueva estructura en la composición; nuevo aspecto en las obras; y otra luz, color y vibración. Pero vuelvo a repetir: para entrar en esta nueva manifestación estética hay que olvidar completamente el concepto tradicional de la pintura, y sea la buena o la mala.

Ahora bien: ¿quién osará abandonar todo lo que adquirió penosamente (y aun quizá su reputación de pintor) para, como los navegantes de antaño, embarcarse hacia la exploración de lo desconocido? Porque contradecirá desde el primer momento, no sólo lo que hasta entonces juzgó que era la verdadera pintura; sino, además, su propio gusto, su

educación visual, su hábito de pintor, el empleo de determinados colores y tonos, y tendrá que hacer nuevo aprendizaje, nuevos estudios (estar en lucha consigo mismo para desacostumbrarse de lo acostumbrado) y... tener fe en lo que vaya haciendo, que *ya no poseerá ni una sola de las cualidades de la pintura tradicional*; pues en la medida que estas subsistan ya no estará en el camino de lo nuevo.

Ya no mira los objetos como antes, en bellos conjuntos, buscando luces y sombras, tonos y pasajes, lejanías, espacio... No; ahora se encara con ellos de otro modo: los mira con independencia de la luz, quiere ver lo que son ellos *mismos*, y su forma y su color, para aprehender *su realidad*; su *realidad efectiva, tal como todos ven las cosas*, y no en torcida visión de pintor.”²⁰³ (Torres-García)

“...en la *materia plástica*, se tiene que encontrar lo *concreto*..., es decir, no aquellas cosas que tienen valor *con referencia a otra cosa*, sino todo aquello que tiene valor *en sí* o por sí mismo. Como una medida que no puede variar y es *en sí tal porción de espacio o de tiempo* con referencia a otro intervalo de tiempo o de extensión. Tal *una forma* que no copia a nada real ni aún quiere simbolizar o representar una idea sino que *quiere representarse sólo a ella*. Tal *un color* que tampoco querrá ser más que aquel color sin otra pretensión. Es decir, como he señalado, algo *concreto*, absoluto; que será, por esto, *del mismo orden* general o universal que lo del pensamiento puro.”²⁰⁴ (Torres-García)

“Tengo que hacer referencia... a lo que he llamado *realidad de la pintura*. ¿Qué sería tal realidad? Simplemente, un hecho plástico, *paralelo a la visión de cuanto vemos con nuestros ojos*. Pues bien, ese *hecho plástico* es para el pintor, *una segunda realidad*; es la *realidad de la pintura* a que he hecho referencia. Y es por esto que, aun sin referencia al mundo real, *el hecho plástico pintura* puede producirse. Es lo que últimamente se ha denominado (a mi juicio impropriamente) *arte abstracto*; arte que se ha llamado así porque no se apoya en ninguna forma real, valiéndose sólo de

²⁰³ Torres-García, J., *Universalismo Constructivo Vol. II, op. cit.*, pp.634-636 / Cita datada en 1939

²⁰⁴ Torres-García, J., *Universalismo Constructivo Vol. I, op. cit.*, p.406 / Cita datada en 1936

recursos pictóricos absolutos, y en la mayor parte de los casos en visiones internas incontroladas. De ahí surgió el surrealismo. Pero ese arte, precisamente, justifica el hecho de que pueda haber pintura sin imitación de nada del mundo real. Prueba, pues, *la existencia del hecho plástico* con independencia total de la visión física.

La *realidad de la pintura* es, pues, un hecho tan evidente como la realidad de las cosas que nos rodean.”²⁰⁵ (Torres-García)

* * *

²⁰⁵ Torres-García, J., *Universalismo Constructivo Vol. II, op. cit.*, p.721 / Cita datada en 1941

6. ENTRE ABSTRACCIÓN Y FIGURACIÓN

Desde las cuevas de Altamira a Picasso, pasando por Velázquez, la pintura ha sido siempre abstracción. De cara a los defensores incondicionales del "realismo", he dicho muchas veces que la "realidad" no está nunca en la pintura, que ella no puede encontrarse nada más que en la cabeza del espectador. El arte es un signo, un objeto, una sugestión de la realidad sobre nuestro espíritu.

Yo no veo por tanto ningún antagonismo entre abstracción y figuración desde el momento en que tanto una como la otra nos sugieren esta idea de realidad ¹

Tàpies

6.1. Observaciones generales.

Una vez que en las primeras décadas del siglo XX se produjo la eclosión de la abstracción, y ésta, junto con otras vertientes artísticas, fue desarrollada con una sensación de intenso descubrimiento, en la pintura se llega a un momento de necesidad de nuevos objetivos que se dirigen hacia la finalización del debate entre arte figurativo y arte no figurativo. La nueva situación artística lleva en un principio a adoptar posiciones alternativas que no se inclinan hacia ninguna de estas opciones, apostando por un arte nuevo que trascienda los límites convencionales. Así, de una forma muy representativa, Nikolai Tarabukin habla de una *crisis de la pintura*, y pretende con sus controvertidas declaraciones en el manifiesto *Del caballete a la máquina*, de 1922, dirigirse a un nuevo arte constructivo y funcional vinculado a los sistemas de producción, con la finalidad de convertir al *obrero-artesano* en un *maestro-creador*. Esto, según Tarabukin, conlleva acabar definitivamente con cualquier orientación convencional del arte, ya fuera abstracta o figurativa.

¹ Trad. A.: Tàpies, *La pratique de l'art*, ed. Gallimard, 1974, p.70 / Cita datada en 1955

“Si la conciencia artística actual no se satisface ni con el naturalismo, con sus anécdotas y sus colores, ni con el impresionismo, con sus intentos de crear por medio del color la ilusión de la atmósfera terrestre, de la sombra y de la luz, ni con el futurismo y su estéril voluntad, *contradictio in adjecto*, de plasmar sobre una tela estática la representación cinética de las formas dinámicas de la vida, nos parece que mucho menos puede satisfacerse con los suprematistas y su absurdo *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, ni con los facturistas no-objetivos, con sus sempiternas experiencias de laboratorio sobre la superficie de la tela, ni con los constructivistas, que imitan ingenuamente las construcciones técnicas sin conferirles la finalidad utilitaria que es su razón de ser, y, finalmente, tampoco con todos aquellos que trabajan el material por el material y crean las formas sin finalidad de un arte escindido de la vida. En sus creaciones más de «izquierda» el arte actual se ha encerrado en un callejón sin salida terrible. Al trabajar sobre la forma pura, y sólo sobre ella, el artista ha terminado privando de todo sentido a su actividad artística, porque no nos satisfacemos nunca de la forma desnuda y vacía, ocupados como estamos siempre en buscar un contenido. El «cuadro» del artista del pasado adquiriría sentido en el efecto estético fijado de antemano por su autor. La construcción de un maestro contemporáneo ha perdido este último sentido, porque la «estética» ha sido conscientemente desterrada desde el día en que se dio el primer paso por el camino del nuevo arte.”² (Tarabukin)

Afortunadamente, los augurios de Tarabukin en los años veinte con respecto a la situación límite de la pintura de caballete, compartidos en muchos aspectos por movimientos como la Bauhaus, no solo no se cumplieron, sino que seguramente contribuyeron a que los pintores que aún creían en *el arte por el arte* se replantearan el sentido de la pintura con el fin de recuperar su frescura y su razón de ser en su más amplio sentido. Aproximadamente a partir de los años treinta comienza a extenderse una forma de entender la creación, en contraposición a las tendencias más funcionalistas, que reconoce y reivindica abiertamente la absoluta individualidad del artista y la capacidad del arte para

² Tarabukin, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1977, p.42 / Cita datada en 1922

existir por sí mismo. La pintura, con una fuerte necesidad de autoafirmación, realiza un profundo revisionismo de las múltiples manifestaciones artísticas que se habían sucedido hasta entonces a lo largo del siglo, que desembocará en los años cuarenta y cincuenta en las corrientes informalistas en Europa y en el expresionismo abstracto en América.

6.1.1. La superación del debate abstracción-figuración.

*Todos los que estamos aquí nos movemos en el ámbito de lo abstracto o volvemos al mundo de la naturaleza con entera libertad, y lucharíamos en todo momento por esa libertad*³

Motherwell

Una de las características del revisionismo de la pintura de mediados del siglo XX en cuanto a sus claves formales, es la idea de que la confrontación, división o simple discernimiento entre arte representativo y no representativo deja de tener sentido. Frente a opiniones como la de Rozanova, quien aceptando y realizando pinturas en ambos *estilos* afirmaba en 1915 que *“la objetividad y la no objetividad no son dos tendencias diferentes dentro de un mismo arte, sino dos artes distintos”*⁴, ahora, muchos artistas interiorizan profundamente estos conceptos, pasando de ser una cuestión de elección a convertirse en una poderosa herramienta, un recurso artístico que multiplica y potencia las posibilidades plásticas y expresivas, y contribuye al enriquecimiento total de la obra de arte. Aunque la confirmación de este desenlace adquiere su máxima expresión en este periodo, venía ya gestándose desde poco después de la aparición de las primeras manifestaciones abstractas. Así, por ejemplo, para Larionov lo esencial en el arte era el color, la superficie y la manera de emplearlos, pero ya no dependía de *“la representación de un sujeto concreto o un sujeto abstracto”*⁵. Paul Klee procura igualmente mantener en un segundo plano la controvertida cuestión para dirigirse hacia un arte total. Sus inclusiones figurativas están tan al servicio de una problemática artística general que dejan

³ Robert Motherwell citado en Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, ed. Akal, 1995, p.604 / Cita datada en 1951

⁴ Olga Rozanova citada en Rodríguez, N., *op., cit.*, p.343 / Datada en 1915. A continuación se muestra la cita extendida: “En este momento no puedo hacer más que pinturas exclusivamente realistas o exclusivamente no objetivas, nada intermedio, ya que creo que no existe ninguna conexión entre estos dos estilos de pintura, ninguna rivalidad, nada en común como tampoco existe ninguna relación entre el oficio de sastre y el de zapatero. No existe entre ellos ni el más mínimo parentesco. He de confesar que la objetividad y la no objetividad no son dos tendencias diferentes dentro de un mismo arte, sino dos artes distintos.”

⁵ Larionov, Michel, *Une avant-garde explosive*, Lausanne, ed. L'Age d'Homme, 1978, p.128

su papel más o menos principal a elección de la sensibilidad del espectador. Asimismo, Robert Delaunay concluye que la abstracción y la figuración no tienen por qué corresponder a ideas contrapuestas. Delaunay, después de descubrir la abstracción, no la toma como una opción única e irreversible sino que en su pintura admite también la figuración, aunque ésta estará concebida desde una nueva perspectiva plástica y siempre sirviendo al lenguaje universal de los colores.

“...Todo esto no significa que yo no pudiera volver a las alusiones a formas naturales, a retratos, figuras, objetos, pero ello ocurrirá entonces en forma totalmente distinta, en una forma que ya no será análisis, descripción, psicología, sino una forma puramente plástica, con las relaciones entre colores como recurso de construcción.”⁶ (Delaunay)

“El arte plástico no comienza jamás por una atmósfera o una idea poética, sino por la construcción de una o de muchas figuras por la coincidencia de algunos colores y valores tonales o bien por el equilibrio de relaciones espaciales, etc. Que a ello se agregue una de aquellas ideas (contenido poético)... es posible, pero no obligatorio.”⁷ (Klee)

“Jamás ilustré un motivo literario, sino que conformé plásticamente y sólo entonces me alegré cuando, por casualidad, coincidieron un contenido poético y un contenido plástico.”⁸ (Klee)

Sobre las ideas de Delaunay y Klee profundiza igualmente Léger, entrando de lleno probablemente en el pensamiento clave, en cuanto a la relación abstracción-figuración, de la pintura más significativa de mediados de siglo. Léger afirma que *“nos encontramos ante un arte por el arte, absoluta y totalmente al ciento por ciento. Esta postura de liberación, que era necesaria, como el neo-impressionismo lo fue para el impresionismo, ha desaparecido ya. La reacción y las posibilidades de continuidad creadora ante lo abstracto van a*

⁶ Robert Delaunay citado en Hess, W., *op. cit.*, p.124

⁷ Paul Klee citado en Hess, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, ed. Nueva visión, 2003, p.141 / Cita datada en 1903

⁸ Paul Klee citado en Hess, Walter, *op. cit.*, p.141 / Cita datada en 1906

desarrollarse, por los indicios, hacia una vuelta al tema. Lo que me parece perfectamente lógico. Esto no quiere decir que el arte abstracto haya perdido posiciones, tenga que verse disminuido, sino que debe convertirse, en colectiva expresión arquitectónica, como ocurrió, sobre todo, con los grandes primitivos".⁹ Léger, invirtiendo la escala de valores con respecto al tema y los medios de expresión, puntualiza que por encima de todo son las relaciones armónicas del cuadro las que deben mandar en el proceso de creación, considerando los elementos figurativos como uno más dentro de los recursos artísticos a tener en cuenta en la experimentación plástica, que puede contribuir al enriquecimiento general de la obra. Esta forma de entender el arte será llevada a la práctica de manera consecuente por el mismo Léger al abandonar la abstracción, sin dudar en intensificar la potencia expresiva de su pintura a través del descubrimiento de la fuerza estética inherente en ciertas temáticas vinculadas al mundo de la máquina y de la guerra¹⁰.

“La vida plástica, el cuadro, está formado de relaciones armónicas de volúmenes, de líneas, de colores. Estas son las tres fuerzas que deben regir la obra de arte. Si, armonizando estos tres elementos esenciales, descubrimos que una serie de objetos, de elementos de la realidad pueden entrar también en la composición, es quizá mejor y dota al conjunto de una mayor riqueza. Pero siempre están subordinados a los tres elementos esenciales que acabo de citar.

Por tanto, la obra moderna parte del punto de vista exactamente opuesto al proporcionado por la obra académica. La obra académica sitúa en lugar predominante al tema y, en segundo plano, los méritos pictóricos, si los hay.

Nuestra concepción es exactamente la contraria. Todo cuadro, aunque no sea figurativo, que surja de las relaciones armoniosas de las tres fuerzas (color, valor, dibujo) es una obra de arte.

Repito: si el objeto puede enriquecerse sin quebrar el armazón básico, el cuadro se enriquece a su vez.”¹¹ (Léger)

⁹ Léger, Fernand, *op. cit.*, p.35. Extracto de una cita más amplia que se encuentra en p. 329, dentro del apartado *Sobre la idea de abstracción*

¹⁰ A este respecto, ver el capítulo 5.4.7., dedicado a Léger, en el apartado *Sobre la idea de abstracción*

¹¹ Léger, Fernand, *Funciones de la pintura*, Barcelona, ed. Paidós, 1990, p.37

Por otro lado, Torres-García sintoniza con Léger al dar a la representación de los objetos y a la temática un lugar relevante pero también dependiente de lo *puramente plástico*, siendo esto último el verdadero tema del arte. Y, secundando nuevamente a los pensamientos del pintor francés, que entiende la figuración como un elemento más dentro del conjunto de recursos plásticos, Torres-García no duda en animar a utilizar la imagen representativa siempre que el impulso creativo incline a hacerlo. Con ello, además, está defendiendo el protagonismo central que el proceso pictórico por sí mismo adquirirá en los expresionismos abstractos europeo y americano, lo que puede definirse como la pintura del proceso por el propio proceso, donde éste, sin premeditación, va determinando a lo largo de su desarrollo cuáles son los próximos pasos a dar.

“Se ve, pues... cuán errada va la crítica literaria al interpretar la Pintura como *arte de representar objetos* o de *desarrollar temas* (sean en la clase que sean); o *impulsarla a tomar partido por una lucha religiosa o política*; o a traducir ciertos *sentimientos poéticos* (la Pintura tiene su sentido poético propio, que difiere del otro); [...] con lo cual no se dice que todo esto no pueda ser tratado por ella, pero entonces como *pretexto* o, si se quiere, como cosa secundaria. Lo puramente plástico (que es la Pintura misma, pues el tema *es ella misma*) debe ocupar siempre el primer plano.”

¹² (Torres-García)

“[...] Pero, se me dirá ¿y si de ese fondo viene una imagen? Pues ponerla también. Porque esa imagen habrá surgido de ese momento de vibración del alma (emoción); *no fue pensada antes*, vino después. Además, sincronizando con las leyes de la plástica: el ritmo y la medida.”¹³

(Torres-García)

El arte informalista y expresionista abstracto no poseen un estilo homogéneo y definido, sino que muestran casi tantas facetas como artistas los

¹² Torres-García, J., *Universalismo Constructivo Vol. I*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1984, pp.309-310 / Cita datada en 1936

¹³ Torres García, J., *Universalismo Constructivo Vol.II*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1984, p.533 / Cita datada en 1937

integran, desde la pintura de acción de Pollock a la obra lírica de Rothko, desde la pura abstracción de Hartung a la pintura con incursiones figurativas de Dubuffet... Esto no excluye, sin embargo, que también posean unas características comunes, como su intento por recuperar el tema perdido, su inclinación a pintar en grandes formatos y a entender la obra en un sentido *all-over* donde toda la superficie del cuadro tiene la misma importancia, su consideración del proceso pictórico como eje vertebral de la creación artística, o su tendencia a mantener un fuerte sentido de individualidad, que les lleva a no querer sentirse parte de ningún tipo de *ismo*.

6.1.2. La influencia de la evolución expresionista.

Un sólido punto de unión entre el informalismo y el expresionismo abstracto está constituido por muchas de sus fuentes referenciales. Dentro de ellas, además de las más directas atribuidas al surrealismo (a las que se alude más adelante) y de los abstraccionismos, se encuentran los distintos expresionismos y las corrientes cercanas a ellos. De hecho, la evolución de las vías expresionistas a lo largo de la primera mitad del siglo XX presentará un papel muy significativo en la creación y formación del expresionismo abstracto e informalismo. Estas vías expresionistas no solo incluyen los primeros expresionismos francés y alemán (fauvismo, Die Brücke, Der Blaue Reiter), sino también sus sucesores, principalmente el expresionismo alemán tardío (Dix, Beckman, Grosz...) y la Escuela de París (Soutine, Chagall, Modigliani...), que tienen su protagonismo, de forma paralela a los abstraccionismos puros y al surrealismo, alrededor de los años veinte. Un buen ejemplo en el que se percibe la importancia de estas tardías corrientes expresionistas en la pintura de mediados del siglo XX, es la influencia manifiesta de Chaïm Soutine sobre artistas como De Kooning, Pollock, Dubuffet, Tworkow, etc. Como dijo el escultor Jacques Lipchitz, “*después de los meticulosos cálculos de Cézanne, Seurat y los cubistas, las pinturas de Soutine trajeron una liberación a la joven generación de su tiempo.*”¹⁴

“Creo que elegiría a Soutine [como mi artista favorito]... Siempre me ha vuelto loco Soutine, todas sus pinturas. Posiblemente sea la exuberancia de la pintura. Construye una superficie que aparece como materia, como una sustancia. Hay una especie de transfiguración, una cierta carnosidad en su trabajo. Recuerdo la primera vez que vi *Soutines* en la colección Barnes... los *Matisses* tenían luz propia, pero los *Soutines* tenían un resplandor que salía desde dentro de las pinturas. Era otro tipo de luz.”¹⁵
(De Kooning)

¹⁴ Trad. A.: Jacques Lipchitz citado en AA.VV., *The impact of Chaim Soutine. De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon*, Ostfidlern-Ruit, Germany, ed. Hatje Cantz Publishers, 2002, p.81

¹⁵ Trad. A.: De Kooning citado en AA.VV., *The impact of Chaim Soutine. De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon*, op. cit., p.53 / Cita datada en 1977

“...ciertas cualidades de composición, ciertas actitudes frente a la obra pictórica que se han ganado el prestigio aquí como la más avanzada pintura, son expresadas en Soutine sin premeditación ninguna. Esto puede resumirse en la forma en que su pintura se mueve hacia los extremos de la tela en ondas centrífugas, llenándola hasta los bordes, y en su uso completamente impulsivo de pigmento como material, generalmente espeso, poco fluido, viscoso, con una actitud sensual hacia éste, como si fuera la materia primordial, con profundo y vibrante color [...]. El efecto combinado es de una completa, compacta y densa pintura de enorme seriedad y grandeza, carente de todo embellecimiento o concesión decorativa.”¹⁶ (Tworkov)

Entre las aportaciones fundamentales de estas segundas corrientes expresionistas, se encuentran tanto su profunda carga emocional y espiritual que aún nacía de sus fuertes vínculos con el objeto, como –sin ser por ello contradictorio– la relevancia que se concede a la forma en que los medios de expresión son utilizados y, consecuentemente, al valor dado a la materia como herramienta expresiva autónoma, capaz de transmitir con sus cualidades plásticas intrínsecas las impresiones y emociones personales del artista. Es decir, que cobra una gran importancia el *qué* entendido como la relación del artista con lo retratado, pero al mismo tiempo se entiende que lo que realmente da la medida del arte es la forma en que ese *qué* es representado, es decir, el *cómo*. Así, pintores como Otto Dix, fiel defensor de la vinculación del arte con el mundo exterior de los objetos, rechaza la abstracción pura, que considera “*un nuevo arte aplicado*”¹⁷, pero afirma sin embargo que finalmente lo que importa en la pintura no es el *qué*, sino el *cómo*.

“El pintor tiene que partir de la aparición de lo vivo. Está ahí para dar forma al mundo y mostrar que no sólo de pan vive el hombre. Estoy en contra de los abstractos, que pintan a escobazos, bombardean el lienzo con una ballesta y dejan chorrear hacia abajo salsas de colores. Los

¹⁶ Trad. A.: Tworkov citado en AA.VV., *The impact of Chaim Soutine. De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon, op. cit.*, p.21

¹⁷ Otto Dix citado por Ulrike Lorenz en *OTTO DIX*, Madrid, ed. Fundación Juan March–Arte y Ciencia S.A., 2006, p.148

resultados son cuadros que se podrían hacer en serie, a miles. La creación es mínima, adecuada a lo sumo para el papel pintado y las faldas de señora. Se me ha llamado conservador. Acaso lo sea, desde luego soy primitivo y popular. Necesito la vinculación con el mundo sensorial el valor para la fealdad, la vida sin diluir... ”¹⁸ (Otto Dix)

“Todos creen saber cómo debería ser el arte. Pero sólo los menos tienen el sentido necesario para percibir la pintura, me refiero al sentido de la vista. Y concretamente un sentido de la vista que capte colores y formas como realidades vivas en el cuadro. Porque en el cuadro lo importante no son los objetos, sino la manifestación personal del artista sobre los objetos. Es decir, no el qué, sino el cómo. La discusión no ruidosa, sino callada. Lo primero que el artista exige al observador es discreción, pues lo explicable en la obra de arte es escaso, su esencia no es explicable, sino únicamente contemplable.”¹⁹ (Otto Dix)

Uno de los aspectos que potencia el expresionismo, que es característico del mismo y que ha constituido una fuerte influencia para muchas corrientes pictóricas posteriores, es la cualidad expresiva de movimiento que infiere en la forma y en la materia pictórica. Retomando a Soutine, Tworkow habla de cómo en el proceso pictórico del artista lituano “*la mano es el bailarín, siguiendo el ritmo de las alteraciones del alma*”²⁰. Y es que, si algunos artistas han llevado la expresión del movimiento a sus últimas consecuencias mediante la elaboración de complejos sistemas dinámicos dentro del campo de los espacios escultóricos, como Tinguely y Calder, o dentro de lo puramente óptico, como Vasarely (después de las investigaciones sobre las propiedades del color y la luz de Seurat, Signac, Delaunay o Larionov), existen también representaciones de otras vertientes artísticas que intenta plasmar (recordando, por otro lado, ciertos planteamientos teóricos futuristas que no llegaron a desarrollarse plásticamente con profundidad) la sensación dinámica de la vida contemporánea a través de la propia cualidad expresiva de la materia pictórica.

¹⁸ Otto Dix citado por Ulrike Lorenz en *OTTO DIX, op. cit.*, p.181 / Cita datada en 1958

¹⁹ Otto Dix citado por Ulrike Lorenz en *OTTO DIX, op. cit.*, p.180 / Cita datada en 1947

²⁰ Trad. A.: Tworkov citado en AA.VV., *The impact of Chaim Soutine. De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon, op. cit.*, p.121

Cabe señalar, no obstante, que el carácter dinámico de la materia, así como otros de sus atributos esenciales, ya se manifiestan y se desarrollan en la obra de precedentes expresionistas como Goya o Daumier, en el realismo vigoroso de Courbet, en la naturaleza procedimental de las técnicas impresionistas o en el tratamiento pictórico resultante de las condiciones temperamentales de artistas como Van Gogh, Ensor o Munch, considerados antecedentes directos del expresionismo. Por otro lado, en las primeras décadas del siglo XX se encuentran abstracciones como la de Kandinsky, que estudian la condición dinámica de la materia utilizada como un importante vehículo de transmisión de la expresividad artística, o como las de los suprematistas y neoplasticistas, que llegan a neutralizar el movimiento en la obra plástica mediante la búsqueda de elementos más estables y absolutos. Finalmente, los informalismos y los expresionismos abstractos, empujados por el temperamento manifiestamente impetuoso, subjetivo, a veces irracional, y por lo tanto metamórfico, del sentimiento expresionista y de los experimentos del automatismo surrealista, llevarán su propio camino sumergido principalmente en un dinamismo pictórico basado en la búsqueda de las máximas cualidades comunicativas y expresivas de la materia.

6.1.3. El automatismo surrealista como impulsor de las cualidades inherentes de los medios de expresión. André Masson.

La relevancia que adquieren durante las primeras décadas del siglo XX los procesos pictóricos, la cualidad específica de la materia artística y la profundización en los procedimientos creativos, preconizan el desarrollo de los diferentes expresionismos abstractos. Probablemente el movimiento más decisivo en este desarrollo es el surrealismo. Si bien el surrealismo contiene una facción verista, cuya ruptura con la realidad atiende principalmente a cuestiones temáticas reflejadas mediante un procedimiento pictórico academicista, existe otra vertiente, el automatismo, centrada en la investigación en el propio proceso pictórico. Ésta última se divide a su vez en dos ramas, una que juega con los resultados relativamente azarosos que ofrecen diversos procedimientos mecánicos, como la *decalcomanía* inventada por Oscar Domínguez, el *frottage* por Max Ernst o el *fumage* por Wolfgang Paalen, y otra que investiga sobre los impulsos vitales liberados de la razón que, mediante la improvisación y la intuición, se manifiestan artísticamente a través del gesto pictórico. Esta segunda rama es la que más influye en el proceso de creación de la mayoría de los informalistas y expresionistas abstractos. Uno de sus mayores representantes es André Masson, que fue además un caso particular dentro del surrealismo, pues aunque era integrante de este movimiento no estaba de acuerdo con algunos de sus principios. *“Amo demasiado a Chardin –confiesa el pintor– por lo que no siempre puedo ser surrealista”*. Finalmente Masson se desvincula del surrealismo, razón por la que más tarde se convierte en blanco de las críticas de André Breton.

Esta situación de encontrarse dentro y fuera de la ideología surrealista, ofrece una perspectiva muy particular de lo que para Masson representaba el surrealismo. Con sus discrepancias con el movimiento, adelanta en cierto modo la visión más pictórica del espíritu surrealista que influiría en el expresionismo abstracto y en el informalismo. Masson posee una gran comprensión de las diferentes épocas artísticas y, pese a su naturaleza surrealista, defiende ante todo la cualidad plástica de la pintura, desmitificando valores tan instituidos en

el surrealismo como su componente literario por un lado y su automatismo radical por otro. Así, Masson asegura que *“el rigor plástico no puede ser reemplazado ni siquiera por la más rica imaginación literaria”*, estando convencido además de que *“por medio del inconsciente se pueden obtener expresiones fuertes, pero no sin elección”*. Masson denuncia igualmente la excesiva inclinación del movimiento hacia aspectos relacionados con la psicología y el sueño, afirmando que *el arte posee un verdadero valor propio que no es reemplazado por el interés psiquiátrico* y desarticula una serie de afirmaciones, dogmas e interpretaciones vacuas que giran en torno a un supuesto mundo imaginario. Todo ello son, en definitiva, un conjunto de relaciones e interpretaciones *fáciles* que desembocan, dice Masson, en un arte tan limitado como el que rechazan.

“...con el acontecimiento de una crítica supuestamente paranoica, hacia 1930, y la praxis de un anti-arte, por fin seguro de sus medios -por fin consciente de su desprecio por el desarrollo auténtico de la pintura- comenzó el periodo mundano de ese movimiento marginal. La fórmula «el surrealismo, una instantánea fotográfica del sueño, en colores», no fue una broma tonta, sino que hizo fortuna en el mal sentido del término. Hay que reconocer que la gran mayoría de los pintores surrealistas se contentan con hipostasiar un inconsciente dogmático y cultivar el gusto literario del sueño. Su mundo “imaginario” puede disolverse en fragmentos de imágenes que en sí son convencionales, por lo menos en cuanto pintura. No hay que sorprenderse de ello, dando por supuesto el origen no pictórico, que ha sido aceptado sin examinar por los pintores de ese movimiento. Sea como fuere, algunos de nosotros temieron el “otro error”: de la apelación al inconsciente hacer algo igualmente limitado como el despreciado racionalismo, pero en vano.”²¹ (Masson)

Según Masson, el mundo de lo plástico, el juego de lo pictórico, siempre ha sido lo principal en la pintura, y es lo que determina su calidad expresiva por encima de todo, incluso del tema. Él mismo recordaba las palabras de Delacroix:

²¹ André Masson citado en Hess, W., *op. cit.*, p.207

*“En un gran pintor, el tema, cualquiera que sea, termina siempre con una fiesta para los ojos. Sí, incluso en una masacre”*²². De ahí la belleza expresiva que se encuentra, por ejemplo, incluso en obras tan violentas y dramáticas como las pinturas negras de Goya. En ellas no se está reflejando sólo un discurso literario, sino, y sobre todo, una armonía plástica en cuanto a su color, sus formas, sus tratamientos matéricos, etc. Ha sido necesaria en su caso una armadura temática para canalizar sus emociones, pero, aunque no pueda dissociarse claramente el contenido y el tratamiento de la pintura, sí se puede afirmar que su gran aportación es fundamentalmente pictórica.

“No me gusta el término «obra» ¿Por qué? Porque la obra ha cambiado el ser. No hay obra sin tradición. Pero lo que nos interesa hoy es el itinerario de una obra, su metamorfosis, más que la obra misma. Cómo no estar de acuerdo con Maurice Blanchot, cuando dice: «Hoy la pintura nos hace sentir con frecuencia que lo que intenta crear, sus ‘producciones’, ya no pueden ser obras, sino que quisieran responder más bien a algo para lo que todavía no tenemos un nombre». Todavía no...”²³ (Masson)

²² André Masson citado en Hess, W., *op. cit.*, p.209

²³ André Masson citado en Hess, W., *op. cit.*, p.209

6.2. Expresionismo abstracto.

La denominación de *expresionismo abstracto*, por la naturaleza de los términos bien podía haberse utilizado para la obra de Kandinsky, como en su momento se hizo por parte de algunos críticos de arte, entre ellos Alfred H. Barr en 1929. Sin embargo, acabó siendo el nombre para designar al arte que dominó el escenario norteamericano durante los años cuarenta y cincuenta.

A partir de principios del siglo XX, especialmente con la gran exposición en 1913 de la *Armory Show*, se fueron extendiendo en Estados Unidos las ideas artísticas de la vanguardia europea. A causa de la primera guerra mundial, empezaron a establecerse en Norteamérica de forma intermitente una importante oleada de artistas que venían de Europa, muchos de ellos adquiriendo esta nueva nacionalidad. La influencia más notable viene de los dadaístas y surrealistas que se instalan en Estados Unidos, con lo que se instituirán las bases principales del expresionismo abstracto americano. Entre ellos se encuentran Duchamp, Picabia, Man Ray, Max Ernst, Breton, Masson, Tanguy y Matta. Fueron relevantes igualmente otros artistas europeos que también emigraron al nuevo continente, transmitiendo muchas de las ideas estéticas de sus lugares de origen. Este es el caso de John Graham y Max Weber, ambos nacidos en Rusia; el primero llegó a Estados Unidos en los años veinte y el segundo a finales del XIX, con diez años, aunque volvió a Europa para continuar su formación. Después de la depresión de los años treinta, siguieron el mismo camino Mondrian y los originarios de Alemania Josef Albers y Hans Hofmann.

Junto a las trascendentales influencias que ejercieron las diversas líneas de pensamiento del viejo continente, artistas como Robert Henri, John Marin, Feininger, Marsden Hartley, Milton Avery, Macdonald-Wright, Tobey o Stuart Davis, así como los muralistas mejicanos (especialmente Orozco y Siqueiros), todos ellos con estrechos vínculos con el arte e ideas artísticas europeos pero genuinamente americanos, también contribuyeron decisivamente, plástica e

intelectualmente, en el desarrollo del arte moderno en general y en la evolución hacia la abstracción en particular. Algunos de ellos incluso participaron directamente en la formación y lanzamiento del expresionismo abstracto. Estos artistas, tomando como referencia tanto el arte europeo como las manifestaciones artísticas de las culturas primitivas (como hicieron Graham, Newman o Max Weber), apostaban también por profundizar en las posibilidades plásticas de los medios de expresión y confiaban en la importancia del arte como proceso. A este respecto, se recoge a continuación una selección significativa de textos que indican la relevancia que tuvieron estos artistas en la evolución y la conformación del arte moderno norteamericano.

[Robert Henri(1865–1929)]

“Un hombre cesa de imitar cuando ha alcanzado el poder de expresar total y libremente sus propias ideas; y todo hombre con imaginación que ha entregado a su obra lo mejor de sí mismo, que ha aprendido a pensar honestamente y a ver con claridad, no puede dejar de tener ideas e ideales...”²⁴ (Robert Henri)

“Aunque la escuela de Henri haya podido carecer de una disciplina sistemática, es importante por otras aportaciones positivas. Arrancó al arte de su pedestal académico, y al enraizarlo en la vida del momento, hizo que sus alumnos llegaran a adquirir un sentido crítico con respecto a los valores sociales. [...] Al desarrollar la confianza de los alumnos en sus propias concepciones, les proporcionó una franqueza y una personalidad de que carecían las de otras escuelas. Pero la insistencia en el tema “antiartístico”, implícita en el proyecto de Henri, tendió precisamente a dar al tema como tal un papel más importante de lo que merece en el arte. [...] Por ello, la confianza en la vitalidad del tema para salvaguardar el interés impidió una apreciación objetiva de la dinámica de las auténticas relaciones planteadas en la tela entre el color y el espacio. Yo llegué a ser vagamente consciente de ello viendo la exposición del *Armory Show*.”²⁵ (Stuart Davis)

²⁴ Robert Henri citado en Chipp, H., *op. cit.*, p.554 / Cita datada en 1909

²⁵ Stuart Davis citado en Chipp, H., *op. cit.*, p.558 / Cita datada en 1945

[John Marin(1870–1953)]

“Hay cosas que sientes en tu cabeza. Tu visión está funcionando en una superficie imaginaria (...). Ahí está tu tela, el plano al que trasladar todo lo que hay en tu visión. Todas las líneas y las formas de tu visión convergen en ese plano, de modo que si tú trazas tres o cualquier número de líneas en la tela en que trabajas, y consideras esas líneas como centros de los movimientos que quieres representar, tendrás que seguir construyendo siempre a partir de esas líneas (...). Lo que estás construyendo es algo en sí mismo, no estás copiando nada que esté fuera de tu visión. Pero si haces un esbozo y quieres rellenarlo, siempre sentirás que estás trabajando desde fuera. Has de trabajar desde dentro, siempre desde un eje, y sometiéndote a él. De este modo, lo que hagas será abstracto, en el sentido estricto de que lo que estás haciendo existe sin depender de la copia.”²⁶ (John Marin)

[Marsden Hartley(1877–1943)]

“Mucho me enseñó el cubismo, y más los principios de Pissarro, ampliados por Seurat. Ellos, junto con Cézanne, son los grandes lógicos del color. Nadie pintará como Cézanne, por ejemplo, porque nadie tendrá sus peculiares dotes visuales, o para decirlo menos dogmáticamente, ¿volverá a haber alguien con esa especial y casi increíble facultad para dividir las sensaciones del color y hacer con ella realizaciones lógicas? ¿Alguien ha puesto los colores de manera más razonable, con más sentido del tiempo y de la medida que Cézanne? Yo creo que no, y además ha proporcionado al entusiasmo de hoy nuevas motivaciones para seguir explorando el reino del color por sí mismo.”²⁷ (Marsden Hartley)

²⁶ John Marin citado en Chipp, H., *op. cit.*, p.566 / Cita datada en 1937

²⁷ Marsden Hartley citado en Chipp, H. *op. cit.*, p.562 / Cita datada en 1928

[Hans Hofmann(1880–1966)]

“El arte abstracto, en mi opinión, es la vuelta a una conciencia profesional.”²⁸ (Hofmann)

“El objeto no debería ser de primordial importancia, en la naturaleza hay cosas que ver más grandes que los objetos.”²⁹ (Hofmann)

“Una obra de *arte* no puede ser nunca *imitación* de la *vida* sino, solo y por el contrario, *generación* de vida.

Un bailarín no debe solo dominar su cuerpo, sino que debe ser *generación de vida* al dar vida al espacio en el que baila y ello como respuesta a toda su personalidad.

Un pintor que trata de imitar la vida física (un naturalista) nunca puede ser un creador de vida pictórica porque solo las cualidades inherentes de los medios pueden crear vida pictórica. Esa es la diferencia estética entre la *creación* y la *imitación*.”³⁰ (Hofmann)

“El artista que trabaja independientemente de la casual aparición de la naturaleza hace uso de una suma de experiencias obtenidas de esa misma naturaleza como fuente de inspiración. Se enfrenta con idénticos problemas estéticos ante su medio que el artista que trabaja directamente ante la naturaleza. No importa si su obra es naturalista o abstracta; toda expresión visual sigue las mismas leyes fundamentales.”³¹ (Hofmann)

“Una idea sólo puede ser materializada con la ayuda de un medio de expresión, cuyas cualidades inherentes han de ser sentidas y comprendidas con certeza con objeto de que se transforme en portador de la idea. La idea es transformada, adaptada y portada por las cualidades internas del medio, no por su aspecto exterior. Esto explica por qué la misma idea formativa puede ser expresada por varios y diferentes medios.”³² (Hofmann)

²⁸ Hans Hofmann citado en Asthon, Dore., *op. cit.*, p.113 / Cita datada en 1941

²⁹ Hans Hofmann citado en Asthon, Dore., *op. cit.*, p.116

³⁰ Hans Hofmann citado en Asthon, Dore., *op. cit.*, p.119 / Cita datada en ~1962

³¹ Hans Hofmann citado en Chipp, H., *op. cit.*, pp.575–576

³² Hans Hofmann citado en Chipp, H., *op. cit.*, p.576

[John Graham(1881–1961)]

[Sobre el surrealismo]

“Es, como todo el arte abstracto, verdaderamente revolucionario, puesto que enseña la mente inconsciente –por medio de la trasposición– y los métodos revolucionarios proporcionan así a la propia mente consciente el material para llegar a conclusiones revolucionarias y la necesidad de hacerlo”³³ (Graham)

“Un *cuadro* es un fenómeno *autosuficiente* y no tiene que apoyarse en la naturaleza.”³⁴ (Graham)

“La abstracción... es la evaluación de la forma perfectamente entendida.”³⁵ (Graham)

“La forma (tanto en la naturaleza como en el arte) tiene un lenguaje definido de gran elocuencia... Respecto a las artes plásticas, hay hombres dotados de ojos *absolutos* que pueden evaluar toda forma vista en la naturaleza, comprender su lenguaje, su significado, reproducirlo, trasladarlo, reevaluarlo, abstraerlo.”³⁶ (Graham)

“¿Por qué razón un grupo de americanos casi desconocidos, como usted mismo, Pollock y Lee Krasner fue expuesto con algunos de los europeos más reconocidos, como Picasso, Braque, Rouault, etc.?

Debido a John Graham. El propietario de la galería McMillen le había pedido que montara una exposición, y él nos escogió. Graham era tenido en muy alta estima. Era el autor de *Dialectics of Art*. En aquella época, Graham, Stuart Davis y Arshile Gorky eran apodados los “tres mosqueteros”. Ellos seleccionaban a los artistas modernos más relevantes. Graham era alguien verdaderamente importante. Había descubierto a Pollock. Insisto en este punto. Fue él y nadie más.”³⁷ (De Kooning)

³³ John Graham citado en Asthon, Dore, *La escuela de Nueva York*, Madrid, ed. Cátedra, 1988, p.98 / Cita datada en 1935

³⁴ John Graham citado en Asthon, Dore, *op. cit.*, p.100

³⁵ John Graham citado en Asthon, Dore, *op. cit.*, p.100

³⁶ John Graham citado en Asthon, Dore, *op. cit.*, p.100

³⁷ De Kooning, Willem, *Willem de Kooning. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona, ed. Polígrafa, 2007, p.135 / Cita datada en 1967

“¿Fue Graham, según usted, quien descubrió a Pollock?
¡Sin duda! ¿Quién, si no, habría reparado en él? Los otros críticos vinieron más tarde, mucho más tarde. Graham era pintor, aparte de crítico. Para los demás artistas era difícil captar lo que estaba haciendo Pollock. Su trabajo era tan diferente del suyo... Es difícil ver algo diferente de lo que tú haces. Pero Graham lo vio perfectamente.”³⁸ (De Kooning)

“Cuando llegué a este país, tuve la suerte de conocer a los tres tipos más geniales de la escena artística: [Arshile] Gorky, Stuart Davis y John Graham. Sabían que, si bien yo contaba con mis propios ojos, no siempre miraba en la dirección correcta. Sin duda, había ocasiones en las que necesitaba que alguien me echara una mano. Ahora me siento como Manet, que dijo: «Sí, estoy influenciado por todo el mundo. Pero cada vez que me llevo las manos a los bolsillos, me encuentro en ellos con los dedos de otra persona».”³⁹ (De Kooning)
[Stuart Davis(1894–1964)]

“Si bien abandoné todo el pesado equipo del pintor al aire libre, no hice lo mismo con la naturaleza como tema. Todos mis cuadros realizados en el estudio procedían de dibujos hechos directamente del natural. De igual modo que pintando al aire libre aprendí a utilizar una perspectiva conceptual en vez de óptica, lo mismo hice en el estudio con mis composiciones, concentrando dibujos de diferentes lugares y cosas bajo una única perspectiva. La necesidad de seleccionar y definir los límites espaciales de los diferentes dibujos en relación con la unidad del conjunto, hizo que se desarrollara en mí una actitud objetiva con respecto a las relaciones de tamaños y formas. Habiendo logrado ya hasta cierto punto esa objetividad por lo que se refiere al color, era preciso ahora integrar ambas ideas y el plan de modo casi simultáneo. Ahí estaba el “aguijón” abstracto. La culminación de estos esfuerzos ocurrió en 1927–1928, cuando sujeté a una mesa un ventilador eléctrico, un guante de goma y un batidor de huevos, con el propósito de utilizarlos como único modelo durante un año. La serie acabó conociéndose, precisamente,

³⁸ De Kooning, Willem, *op. cit.*, p.135 / Cita datada en 1967

³⁹ De Kooning, Willem, *op. cit.*, p.141 / Cita datada en 1972

con el título de *Batidores de huevos*, y causó algún interés en la prensa, donde fueron comentados los cuadros, si bien no aparecía en ellos ninguna referencia reconocible del aspecto óptico del tema tratado.”⁴⁰
(Stuart Davis)

De este modo, a partir de la influencia de todo un conjunto de artistas y movimientos esencialmente europeos y norteamericanos, se configura el expresionismo abstracto, donde se integra el grupo más importante del movimiento, la Escuela de Nueva York. Este grupo comprende a su vez un número muy extenso de artistas, entre ellos Pollock, Rothko, Gottlieb, De Kooning, Still, Newman, Guston, Gorky, Kline, Motherwell...

Al igual que su homólogo europeo (el informalismo), el expresionismo abstracto americano se caracteriza por profundizar sobre la capacidad de la materia pictórica de transmitir, como universo autónomo, las sensaciones y emociones del artista. Los estilos de sus integrantes son diversos, desde la abstracción lírica de Rothko, intelectual de Newman y Motherwell, o automática de Pollock, hasta la semiabstracta y violenta de Gorky o De Kooning, sin olvidar la segunda generación, compuesta por artistas tan singulares como Frankenthaler o Twombly. Pero estos individuos de personalidades tan definidas tienen igualmente importantes aspectos en común que los consolidan como movimiento, especialmente su rebelión contra el arte establecido por la tradición, su énfasis en la pintura como proceso y la defensa de la libertad de expresión individual.

Nueva York desplaza a París como capital mundial del arte contemporáneo y el expresionismo abstracto se convierte en el punto de referencia central de la pintura del siglo XX, influyendo significativamente en la abstracción postpictórica, en los neoexpresionismos y en artistas que continuaron de forma directa sus planteamientos, como es el caso de Sean Scully.

⁴⁰ Stuart Davis citado en Chipp, H. *op. cit.*, p.560 / Cita datada en 1945

Dentro del conjunto de artistas del expresionismo abstracto, podemos considerar como símbolo de la transición entre las corrientes europeas y las americanas a Arshile Gorky, nacido en Armenia en 1904 y emigrado a Estados Unidos en 1920. Gorky, desde la comprensión de la pintura de numerosos artistas, y después de hacer versiones de Cézanne, Kandinsky, Picasso o Miró, o de entregarse al surrealismo (convirtiéndose en uno de los mayores difusores del movimiento), llegó a construir un lenguaje profundamente personal. En él, influyeron significativamente Masson, Tanguy y el pintor de origen chileno Matta, como representantes de la vertiente pictórica surrealista menos verista centrada en la síntesis plástica y en la descomposición expresiva de las formas. Matta, quien animó tanto a Gorky como a Pollock a experimentar con el automatismo, transmitió la idea de la pintura como un lugar donde expresar vivamente la libertad de la acción pictórica.

6.2.1. De Kooning. El acto de pintar como inmersión directa en la libertad procesual.

Pese a la denominación del expresionismo americano como abstracto, había artistas del movimiento que se encontraban en un estado intermedio entre la figuración y la no figuración. Este es el caso de Willem De Kooning, en cuyas obras rara vez era posible no detectar formas que aludían a elementos figurativos. Sin embargo, la presencia y protagonismo de la materia en el proceso pictórico de De Kooning, su enérgica pintura, que parece cumplir ciertos principios básicos del automatismo, así como su profunda individualidad y su particular rebelión contra lo establecido, definen muy bien el espíritu del movimiento⁴¹. La pintura de De Kooning es, ante todo, proceso, hasta llegar a afirmar él mismo que no tiene ni contenido ni mensaje, simplemente *acontece*.

[De Kooning:] Ya he dicho que en la pintura tengo más de novelista que de poeta. Pero ésta es una vaga comparación, puesto que una pintura carece de argumento. Es un acontecimiento que me ayuda a descubrir cosas, pero no contiene ningún mensaje.

[Harold Rosenberg:] ¿Se refiere usted a que su pintura es algo que acontece?

[DK:] Sí, y no diré que no tenga un contenido, pero...

[HR:] Algo que acontece y que carece de interpretación.

[DK:] Sí. Yo no tengo un mensaje.”⁴² (De Kooning/Harold Rosenberg)

De Kooning, de origen holandés y nacionalizado norteamericano, no sintoniza con las búsquedas pictóricas de las corrientes abstraccionistas más puras dirigidas a descubrir *lo universal*. Sin obviar los mecanismos y conexiones necesarios con la diversidad de causas y elementos que intervienen en el proceso de la creación, De Kooning está defendiendo el sentido abstracto de la pintura desde su versión más próxima al acto de pintar en sí mismo, que permite al

⁴¹ A este respecto ver Asthon, D., *op. cit.*, p.228

⁴² De Kooning, Willem, *op. cit.*, p.149 / Cita datada en 1972

artista tener una mayor libertad creadora, descubriendo caminos impredecibles e inmensurables, imposibles de determinar programáticamente. De esta manera se mantiene la magia del arte.

“La pura forma de la comodidad llegó a ser la comodidad de «la pura forma». A la «nada» de un cuadro –la parte que no estaba representada en el cuadro, pero que estaba allí a causa de lo que sí aparecía en él– se la etiquetó con una serie de palabras descriptivas como «belleza», «lírica», «forma», «profundo», «espacio», «expresión», «clásico», «sentimiento», «épico», «romántico», «puro», «equilibrio», etc. Esa «nada» que siempre había sido reconocida como un particular algo –y como algo particular– fue generalizada por sus mentes de contables en círculos y cuadrados. Tenían la inocente idea de que «el algo» existía «a pesar de» y no «a causa de», y que ese algo era lo único que realmente importaba. Y pensaban tenerlo bajo su control, de una vez para siempre. Mas tal idea les hizo retroceder, aunque ellos querían avanzar. Ese «algo» que no era mensurable lo perdieron al intentar hacerlo mensurable; de este modo, todas las viejas palabras que según ellos debían ser desterradas, penetran de nuevo en el reino del arte: «puro», «supremo», «equilibrio», «sensibilidad», etc.”⁴³ (De Kooning)

“Para que el pintor pudiera llegar a lo «abstracto» o a la «nada», necesitaba muchas cosas. Cosas siempre presentes en la vida: un caballo, una joven lechera, la luz de una habitación que entra por la ventana y configura acaso formas como rombos, mesas, sillas, etc. Ciertamente, el pintor no estaba libre por completo. Las cosas no eran siempre elegidas por él, pero por lo mismo, llegaba a tener nuevas ideas. Algunos pintores gustaban de llevar a sus cuadros cosas ya elegidas por otros, y después de tratarlas de modo abstracto fueron llamados clasicistas. Otros quisieron seleccionar las cosas por sí mismos, y después de tratarlas de modo abstracto fueron llamados románticos. Desde luego, unos y otros se mezclaban mucho. En cualquier caso, en aquella época no trataban de modo abstracto lo que era abstracto. Liberaron las formas, la luz, el color,

⁴³ Willem De Kooning citado en Chipp, H. *op. cit.*, p.595 / Cita datada en 1951

el espacio, al situarlas en cosas concretas y en una situación concreta. *Pensaron* en la posibilidad de que las cosas –el caballo, la silla, el hombre– fuesen abstracciones, pero se olvidaron de ello, pues si hubieran seguido pensando de tal manera habrían acabado por dejar de pintar, y probablemente encerrados en la torre del filósofo. Si llegaban a pensar en tan extrañas y profundas cosas, se libraban de ello pintando una sonrisa especial en el rostro de las figuras humanas del cuadro en que estaban trabajando.”⁴⁴ (De Kooning)

“La idea del espacio le es dada al artista para que la cambie si puede. El tema de lo abstracto es el *espacio*.”⁴⁵ (De Kooning)

⁴⁴ De Kooning, Willem, citado en Chipp, H. *op. cit.*, p.594 / Cita datada en 1951

⁴⁵ De Kooning, Willem, *op. cit.*, p.131 / Cita datada en 1949

6.2.2. Pollock. La búsqueda de la esencia en la acción pictórica.

Franz Kline me contó que un día, todo endomingado, Pollock lo pasó a buscar para llevarlo a almorzar en un sitio elegante. En medio de la comida, al ver que la copa de Franz estaba vacía, Pollock dijo: "Franz, te sirvo vino". Entonces se puso a llenar la copa y, completamente fascinado por el chorrito de vino que fluía de la botella, la yació por completo. Había vino por todas partes, en los platos, en la mesa, por todas partes. "Franz, te sirvo vino"... Como un chiquillo, había encontrado la idea grandiosa, todo ese vino que fluía por todas partes. Después de lo cual, cogió el mantel por las cuatro puntas y lo desplegó en el suelo. ¡Delante de todo el mundo! Puso ese objeto sagrado en el suelo, pagó y lo dejaron marchar. ¡Es magnífico poder hacer algo semejante! Los camareros ni pestañaron, aunque había un portero y toda la pesca... Estaba tan lleno de emoción, de vida...⁴⁶

De Kooning

El automatismo surrealista fue retomado desde un punto de vista genuinamente norteamericano por Jackson Pollock, que es considerado el pintor que con mayor intensidad representa el espíritu artístico de su país. Pollock fue alumno del pintor regionalista Thomas Benton, pero en su época madura se inclinó por un estilo pictórico totalmente diferente, del cual llegó a ser su máximo representante, la *action painting*, aunque la esencia de esta manera pictórica de proceder tiene varios precedentes. El pintor japonés Hokusai (1760–1849), por ejemplo, ya realizaba en su juventud frente al público cuadros de gran formato con una escoba y un cubo de pintura, y al menos en una ocasión utilizó como herramienta unas patas de pollo embadurnadas en tinta, dejándolas fluir por la superficie del cuadro. Pero aparte de antecedentes puntuales de este tipo, se considera generalmente a Max Ernst y André Masson los padres del *dripping*, pintura por goteo característica de la *action painting*, que fue creado a modo de juego automatista. En la pintura de Pollock fue decisiva, como para tantos otros de su generación, la influencia de los muralistas mejicanos Rivera, Siqueiros y Orozco, particularmente con su ingreso en el Taller Experimental de

⁴⁶ De Kooning, Willem, *op. cit.*, p.131 / Cita datada en 1967

Siqueiros, donde se investigaba con diversas técnicas experimentales, entre ellas el método de pintura por goteo del que posteriormente se adueñó el artista estadounidense ⁴⁷. Por otro lado, el artista de formación prácticamente autodidacta Mark Tobey, influido por el pensamiento oriental y la filosofía zen, anticipó el *all-over* y la pintura de acción desarrollada posteriormente por Pollock. Éstas cualidades se observan en las *Escrituras blancas* de Tobey, que elaboró a raíz de su visita a Oriente en los años treinta donde aprendió el arte de la caligrafía y la aguada. Tobey fue el primero de los americanos en dirigirse hacia la pintura abstracta. Su obra así la describen Lyonel y Julia Feininger, con quienes mantenía una estrecha amistad.

“Comentarios de un compañero artista

[...]

En trabajos tempranos como *E Pluribus Unum* y *Rummage*, el objeto todavía prevalece como contenido. La línea de escritura esta simplemente indicada, visualizada como un vehículo para transmitir sus intenciones. En sus pinturas recientes, el laberinto de capas de líneas sobre la superficie es comparable a la desorientación del mundo. Debajo se distinguen levemente manchas de color –rojos claros, amarillos, sepia, azules– y el fondo está dividido en zonas claras y oscuras. También las líneas, claras u oscuras, tienen su importancia simbólica –recuerdos de la desesperada confusión en la que está inmerso el hombre–, como en *Remote field* o *Threading Light*. Tal como el mismo Tobey expresa, “La luz es una idea unificadora” que te dirige a través de diferentes estados de contemplación hacia la tranquilidad y la paz. En las pinturas *Broadway, New York*, y *City Radiance* Tobey captura la verdadera esencia del alboroto y excitación de las ciudades modernas, y en *Western Splendor* da una imagen gloriosa de la reparadora belleza.

Con una intensidad inusual, Tobey construye estos mundos nacidos de su visión. Profundamente inclinado hacia la religión, filósofo y sabio, conoce la verdad del dicho del Meister[Maestro] Eckehart: “(...) si

⁴⁷ A este respecto ver Anfam, David, *El expresionismo abstracto*, Barcelona, ed. Destino, 2002., donde el autor también expone la posibilidad de que Pollock hubiera visto los *drippings* parciales realizados por Hofmann alrededor de los años cuarenta.

conoces la realidad de la Naturaleza, debes destruir su apariencia, y cuanto más vayas más allá de la apariencia, más cerca estarás de la esencia.”⁴⁸ (Julia y Lyonel Feininger sobre Tobey)

Posiblemente Mark Tobey influyó a Pollock, pero entre ellos había una diferencia fundamental. Según el mismo Tobey afirma, la pintura debe surgir a través de vías de meditación y no de canales de acción. Y si hay algo característico en la obra de Pollock es precisamente que es una pintura de acción, donde unos impulsos internos se transmiten en un lienzo horizontal mediante el gesto pictórico, que es consecuencia de un acto corporal completo que parece venir de las creaciones espontáneas que los indios americanos hacían en la arena. Las obras de Pollock *no tienen ni principio ni fin*, no contemplan la premeditación. Como el propio artista describe, *“enfoco la pintura de la misma forma que el dibujo, es decir, de forma directa; sin estudios preliminares”*⁴⁹ Su arte escapa a los límites de los procedimientos pictóricos convencionales, es puro proceso. *“Su mayor problema –dice Motherwell– es descubrir cual es su verdadero tema. Y como la pintura es el medio de sus pensamientos, la resolución tiene que partir del propio proceso de la pintura”*⁵⁰.

“Mi pintura no procede del caballete. Casi nunca tenso el lienzo antes de pintar. Prefiero sujetarlo con tachuelas en la dureza de la pared o el suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me siento mucho más a gusto. Me siento más cerca del cuadro, más parte de él, ya que, de esta manera, me es posible dar vueltas en torno a él, trabajar desde sus cuatro lados y, literalmente, estar *en* la pintura. Esto guarda semejanza con la manera de trabajar de los indios pintores de arena del Oeste.

Sigo apartándome de las habituales herramientas de los pintores, como el caballete, la paleta, los pinceles, etc. Prefiero palos, trullas, cuchillos, pintura líquida que gotea, o un fuerte empaste con arena, cristales rotos y otros materiales extraños añadidos.

⁴⁸ Trad. A.: Feninger, L./Tobey, M., *Years of Friendship, 1944–1956. The Correspondence of Lyonel Feininger and Mark Tobey*, ed. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, Germany, 2006, pp.223–224 / Cita datada en 1945

⁴⁹ Jackson Pollock citado por Karl Ruhrberg en AA.VV., *Arte del s. XX*, Köln, ed. Taschen, 2001, p.271

⁵⁰ Anfam, D., *El expresionismo abstracto*, op. cit., p.109

Cuando estoy en el cuadro, no me doy cuenta de lo que hago. Y es solo después de una especie de período “de ponerme al tanto” que veo lo que he estado haciendo. No me preocupa hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Trato de dejar que esa vida salga a la superficie. Solo cuando pierdo contacto con el cuadro el resultado es un caos. Si no, lo que resulta es pura armonía, un fluido intercambio, y el cuadro sale bien.”⁵¹ (Pollock)

“Siempre me han impresionado las cualidades plásticas del arte indio americano. Los indios tienen la visión pictórica auténtica por su capacidad para captar las imágenes adecuadas y para comprender lo que constituye pictóricamente material temático. Su colorido es esencialmente del Oeste, su visión tiene la universalidad básica de todo arte auténtico...”⁵² (Pollock)

“El artista moderno vive en una era mecánica y tenemos (...) medios mecánicos para representar objetos al natural como la cámara y la fotografía. (...) El artista moderno trabaja con tiempo y espacio, y expresa sus sentimientos en vez de ilustrarlos...”⁵³ (Pollock)

“La pintura abstracta es abstracta. Se enfrenta a tí. Hace tiempo hubo un articulista que escribió que mi pintura no tiene ni principio ni fin. No pretendía que fuera un elogio, pero lo fue. Fue un elogio muy amable...”⁵⁴ (Pollock)

⁵¹ Jackson Pollock citado en Lucie-Smith, Edward, *op. cit.*, p.32 / Cita datada en 1947

⁵² Jackson Pollock citado por Naifeh, S./ White Smith G. en *Jackson Pollock*, Barcelona, ed. Circe, 1991, p.399 / Cita datada en 1944

⁵³ Jackson Pollock citado por Karl Ruhrberg en AA.VV., *Arte del s. XX, op. cit.*, p.273

⁵⁴ Jackson Pollock citado por Karl Ruhrberg en AA.VV., *Arte del s. XX, op. cit.*, p.272

6.2.3. Rothko. El color como realidad.

Un cuadro no es la imagen de una experiencia, sino que es una experiencia ⁵⁵

Rothko

Mark Rothko nace en Rusia, pero emigra a Estados Unidos con diez años de edad. Es considerado uno de los artistas del expresionismo abstracto americano, aunque su obra, muy definida, corresponde a un orden diferente a la de otros integrantes del movimiento, como se aprecia claramente comparándola, por ejemplo, con la de Pollock. La acción no forma parte del vocabulario de Rothko. Él mismo evitaba que se le considerara como un pintor de *action painting*. Rothko, por otro lado, atribuye a su obra una carga mitológica, que además parece estar rodeada de un sentido profundamente místico. Un sentimiento místico que nace de su necesidad de expresar las emociones que emanan del interior del hombre, con el anhelo de encontrar su estado más permanente y universal. Posiblemente, el afán por alcanzar un arte universal y a la vez profundamente humano, condujo a Rothko tanto hacia la abstracción como a querer elevar al mismo nivel el valor del tema, pero entendido éste no desde su sentido tradicional, sino como sinónimo de emoción, que es, para el pintor, la verdadera esencia del arte. Rothko es un mundo aparte en el expresionismo abstracto, y con su intensa y singular personalidad parece abarcar y soportar sobre sí mismo toda una rama del movimiento.

“...casi todo el mundo reconocerá primero los objetos, en segundo lugar su relación con una anécdota, ya sea de una situación o de una acción, después sus cualidades subjetivas, ya sea en la lectura que hacen de la expresión o en la atmósfera general del cuadro, y finalmente la experiencia más abstracta a la que el cuadro se refiere, como la creación de una emoción sin que haya ni anécdotas ni objetos reconocibles, como por ejemplo alegría, tristeza, nobleza, miseria, etc.” ⁵⁶ (Rothko)

⁵⁵ Rothko citado en Anfam, D., *El expresionismo abstracto, op. cit.*, p. 22

⁵⁶ Rothko, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, ed. Síntesis, 2004, p.121 / Cita datada en 1940-1941?

“...podemos plantear la siguiente definición del tema: el tema de una pintura es la pintura misma, una manifestación corpórea de la noción de realidad del artista que se manifiesta a través de la producción en el lienzo de objetos o de cualidades, o de ambos, reconocibles o creados, que nos remiten a nuestra experiencia, ya sea directamente o a través de la razón.”⁵⁷ (Rothko)

El tema de la pintura, como dice Rothko, es *la pintura misma*. Profundizando sobre esta idea, que está vinculada directamente con su sentido abstracto del arte, Rothko afirma que el tema y la plástica pictórica son una misma cosa, que confluyen en el artista en lo que denomina como *estilo*. El *estilo* es para Rothko aquello que es característico y permanente *a lo largo de toda la trayectoria del pintor*, más allá de lo representado. Con ello quiere mostrar que *“la existencia de un artista plástico... no está subordinada a la representación de objetos, estados de ánimo o atmósferas reconocibles. Por decirlo de otra manera, la plasticidad de un cuadro no tiene como único objetivo la representación de los elementos que popular o cotidianamente se llaman el tema (es decir, el contenido) del cuadro”*⁵⁸.

No obstante, Rothko, acercándose todavía más a un sentido universal del arte, entiende éste finalmente como un todo, que va más allá de unas características, emociones o condiciones particulares del acto creativo. *“Cuando percibimos correctamente una pintura –concluye Rothko– nos damos cuenta de la vida del cuadro como un todo, y que el efecto de la suma total de nuestros reconocimientos y emociones –es decir, de las asociaciones que hemos hecho y de lo que nos han hecho sentir– es el resultado del viaje plástico que hemos disfrutado”*⁵⁹.

“El estilo es el conjunto de características uniformes que un pintor muestra en todas sus obras. Se llega a él por la selección y la insistencia en el uso de ciertos elementos plásticos. El estilo de un pintor es una constante, sin importar cuáles sean los elementos representados o reconocibles. Sigue ahí cuando lo que consideramos son objetos, o

⁵⁷ Rothko, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte, op.cit.*, p.126 / Cita datada en 1940–1941?

⁵⁸ Rothko, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte, op.cit.*, p.124

⁵⁹ Rothko, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte, op.cit.*, p.123

representaciones psicológicas o cualquiera de los otros factores en los que subdividimos el cuadro para poder hablar de él.

Basta con observar que el estilo es la similitud de tratamiento que corre a lo largo de toda la obra de un pintor. Obviamente, una naturaleza muerta de Chardin no se parece a una naturaleza muerta de Cézanne, y un retrato de Chardin no se parece a uno de Cimabue. Pero es evidente que tanto el retrato como la naturaleza muerta de Chardin fueron hechos por la misma persona, así como en una naturaleza muerta y un retrato de Cézanne se reconoce que fueron hechos por esa misma persona.

De este modo queremos mostrar que el contenido no es la constante, sino que lo que continúa igual es más bien la manera que el artista tiene de mirar las cosas.”⁶⁰ (Rothko)

“...el enunciado plástico o la filosofía deben presentarse en algún tipo de manifestación real. Por eso, para su oportuna realización, se necesita que los elementos plásticos casen con algunas formas objetivamente representables. El paralelo natural es el alma y el cuerpo, que no se pueden manifestar ante nosotros sin que coexistan uno con el otro. Podemos decir, como lo hicieron en la era cristiana, que el cuerpo es simplemente el lugar donde habita el alma; o, como lo pondríamos en nuestra propia época, que el alma es simplemente una forma de energía y que el cuerpo cumple sus necesidades y funciones. Sabemos que para nosotros son inconcebibles la una sin el otro y que sólo podemos pensar su existencia de manera simultánea.

Por eso, vemos que su unión –es decir, el enunciado plástico y el tema– es absoluta en todas las obras de arte. No pensamos en los elementos plásticos como un medio por el cual se alcanza la realidad de los objetos pintados, a excepción hecha de aquellos cuyo interés principal es el uso físico de los materiales, en otras palabras aquellos interesados por la técnica. Tampoco la percepción de una obra de arte es el reconocimiento de la existencia de diferentes formas sumadas a los diferentes goces de movimiento, ritmo, textura, colores, etc. Por el otro lado, tampoco la percepción de una obra de arte es la detección de sus

⁶⁰ Rothko, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte, op.cit.*, pp.123–124 / Cita datada en 1940–1941?

propósitos plásticos, seguida del posterior reconocimiento de que, en el curso de las relaciones entre esos propósitos, se ha creado una forma o emoción particulares. La percepción correcta es el reconocimiento de la existencia de esta situación como un todo.”⁶¹ (Rothko)

Rothko afirma que “*el artista abstracto ha dado existencia material a muchos mundos y tiempos desconocidos*”⁶², pero niega ser un pintor abstracto, confesando incluso que siempre había pintado de un modo realista. Según Rothko, él no ha eliminado las figuras en sus cuadros, sino que sus símbolos y sus formas, consideradas abstractas, son en verdad sustitutos de las figuras. También declara no estar interesado, al menos como sujeto principal, en las relaciones del color ni de la forma, reivindicando y recuperando la importancia del tema en la pintura, que debe ser además algo que va más allá de su contenido literario. En Rothko se encarna un particular revisionismo de la pintura, que confirma nuevamente la falta de sentido que tiene la lucha entre arte abstracto y figurativo, asimilando ambas concepciones para enfocarlas hacia una nueva realidad, hacia un nuevo orden pictórico.

“Está comúnmente aceptado entre los pintores el que no importe lo que se pinte siempre y cuando esté bien pintado. Esta es la esencia del academicismo. No existe ningún cuadro de valor que no trate nada. Reafirmamos que el tema resulta crucial y que sólo tiene valor aquel tema que sea trágico e intemporal. Por ello profesamos una afinidad espiritual con el arte primitivo y arcaico.”⁶³ (Rothko)

– Señor Gottlieb: [...] Y ahora, señor Rothko, puede contestar a la siguiente pregunta. ¿No son estos cuadros en realidad ejemplos de arte abstracto con títulos literarios?

– Señor Rothko: Ni los cuadros del señor Gottlieb ni los míos deberían considerarse abstractos. No es su intención crear o subrayar una disposición formal del color o del espacio. Se alejan de la representación natural sólo con el fin de intensificar la expresión del tema que indica el título, no para debilitarlo ni eliminarlo.

⁶¹ Rothko, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte, op.cit.*, pp.122-123 / Cita datada en 1940-1941

⁶² Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969), op. cit.*, pp.82-83

⁶³ Gottlieb, A. y Rothko, M. en *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934-1969), op. cit.*, pp.70

Si nuestros títulos se refieren a conocidos mitos de la antigüedad, es porque son símbolos eternos sobre los que hay que volver si queremos expresar principios psíquicos básicos. Son símbolos de los miedos y los impulsos primitivos del hombre, da igual el país o la época, que sólo cambian en el detalle y nunca en la sustancia, ya sean griegos, aztecas, islandeses o egipcios. La psicología moderna está descubriendo que éstos aún perviven en nuestros sueños, en nuestras lenguas y en nuestro arte, a pesar de todos los cambios habidos en las condiciones externas de la vida.

Sin embargo, nuestra representación de tales mitos está hecha a partir de nuestras ideas, que son a la vez más primitivas y más modernas que los propios mitos. Más primitivas porque buscamos las raíces primitivas y atávicas de la idea más que su elegante versión clásica; más modernas que los propios mitos porque queremos describir de nuevo lo que implican a partir de nuestra experiencia.”⁶⁴ (Rothko/Gottlieb)

“Me resulta engañoso hacer que este debate se centre acerca de si nos aproximamos o nos alejamos de las apariencias naturales, y dudo que los cuadros que tratamos aquí tengan relación alguna con dicha cuestión. Mientras cierta abstracción y cierto cubismo tomaron las apariencias naturales como punto de partida, otros, como el purismo, evitaron cualquier asociación con los objetos reales o su entorno. Nosotros, sin embargo, somos, en cierto sentido, creadores de mitos y, como tales, no tenemos prejuicio alguno a favor o en contra de la realidad. Nuestros cuadros, como cualquier mito, no dudan en combinar fragmentos de realidad con aquello que se considera «irreal», poniendo el énfasis en la validez de tal fusión.

[...]

Nunca me interesó el arte abstracto; siempre he pintado de modo realista. Mis cuadros actuales son realistas. Cuando pensé que los símbolos eran [el mejor modo de transmitir un significado] los utilicé. Cuando sentí que lo eran las figuras, las utilicé.”⁶⁵ (Rothko)

⁶⁴ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, op. cit., pp.74-75. Este fragmento de texto está extraído de una conversación a modo de entrevista entre Rothko y Gottlieb, retransmitida en un programa de radio en 1943.

⁶⁵ Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, op. cit., p.123 / Cita datada en 1952

6.2.4. Newman.

6.2.4.1. Hacia la definición de un nuevo arte americano.

Mi obra, me acusan, está vacía de contenido, cuando lo que quieren decir es que está desprovista de formas y figuras conocidas.

Mi obra, dicen, es antiarte, cuando lo que realmente quieren decir es que es antidogma, que es anti la clase de cuadro estereotipado que esperan.

Mi obra, declaran, es antipintura, cuando lo que quieren decir es que es antitécnica, antipincelada, y que las grandes superficies abiertas que utilizo exigen, como los restauradores de mi obra están empezando a darse cuenta, el mayor arte.

Mi obra, dicen, implica la línea, cuando es evidente que no hay líneas.

Mi obra, me acusan, es un montón de trucos ópticos de color cuando lo que quieren decir es que no tengo colores, que estoy metido en el color.

Mi obra, declaran, se basa en una pintura sin valor cuando lo que quieren decir es que dependo específicamente del conjunto de valores más sutil y ese valor para mí es de la mayor importancia.

Mi obra, gritan, implica geometría, cuando lo que quieren decir es que echan de menos el patrón geométrico de los colores, las formas, y los diagramas de líneas a los que están acostumbrados.

Mi obra, dicen, es más avanzada que la de Malévich, cuando lo que realmente quieren decir es que he reducido a Malévich a otro esquema cromático, de modo que su blanco sobre blanco es sólo otro recurso sintáctico no más significativo que el negro sobre blanco.

Mi obra, dicen, es más avanzada que la de Mondrian, cuando lo que quieren decir es que he roto la barrera de sus dogmas.

Dicen que he llevado la pintura abstracta a su límite, cuando me parece evidente que sólo he hecho un nuevo comienzo. En resumen, me encuentran demasiado abstracto para los expresionistas abstractos y demasiado expresionista para los puristas abstractos.⁶⁶

Newman

⁶⁶ Newman, Barnett, *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid, ed. Síntesis, 2006, p.224 / Cita datada en 1959

Soy consciente de que mis pinturas no tienen ningún nexo con, ni se basan en, el arte de la Primera Guerra Mundial con sus principios geométricos que lo atan al siglo XIX. Rechazar el cubismo o el purismo, ya sea el de Picasso o el de Mondrian, únicamente para ir a parar al esquema de collage de las formas libremente asociadas, ya sean las de Miró o las de Malévich, es quedar atrapado en la misma trampa geométrica. Sólo un arte libre de todos los principios geométricos de la Primera Guerra Mundial, sólo un arte no geométrico, puede ser un nuevo comienzo.

Tampoco puedo encontrarlo construyendo un muro de luces; ni en la absoluta infinitud del silencio; ni en la acción pictórica, como si fuese un instrumento de pura energía lleno de retórica biológica vacía.

La pintura, como la pasión, es una voz viva, y cuando la oigo debo dejar que hable, sin trabas.⁶⁷

Newman

Barnett Newman, más cerca del lirismo de la pintura de Rothko que de la gestualidad de Pollock, incorpora a su obra un elemento conceptual e intelectual que es fundamental para entender sus propósitos artísticos. En cierto modo así lo entendía él mismo, pues aunque creía que sus cuadros debían sustentarse por sí mismos, sentía también la necesidad de acompañarlos con declaraciones escritas a fin de que no existiera duda de sus pretensiones artísticas y de mostrar el modo con el que el espectador debía presentarse ante su arte. Por ello, Newman, muchas veces en calidad de crítico, dejó cuantiosas declaraciones escritas, abordando múltiples cuestiones artísticas.

En las ideas de Newman está muy presente el espíritu de las culturas primitivas, orientales, africanas y oceánicas. Uno de sus principales objetivos es intentar defender el arte americano como aquel que ha sido capaz de alejarse del peso de la tradición europea para adentrarse en unos valores artísticos propios. El revisionismo absoluto de la abstracción que Newman adjudica muy concretamente al arte de su país, con el anhelo de alejarse de la fuerte influencia

⁶⁷ Newman, Barnett, *op. cit.*, p.223 / Cita datada en 1959

del viejo continente e intentar autoafirmar el valor definitivo del nuevo arte americano, puede en cierta forma servir también para entender y descifrar ciertas claves de la propia evolución del arte europeo. Ambos movimientos, expresionismo abstracto e informalismo, de una forma u otra, y a un nivel e intensidad diferentes, han cuestionado los ideales de belleza de la larga tradición artística, así como los problemas estéticos, conceptuales y emocionales de la abstracción. Pero si bien es verdad que el arte americano, al situarse en una esfera más alejada del europeo, ha partido, apoyándose por otro lado en las culturas artísticas nativas, desde una posición estratégica más favorable al desarrollo de un arte diferenciado, también es cierto que, tal como reconoce el pintor irlandés nacionalizado estadounidense Sean Scully, el expresionismo abstracto *“fue construido sobre la memoria europea”*.⁶⁸ Asimismo, el arte europeo ha sido, en otros sentidos, responsable de las mayores rupturas con la tradición artística, no sólo con la llegada de la abstracción pura, sino con el cuestionamiento y posterior desarticulación completa, a través de las primeras manifestaciones dadaístas, de los valores artísticos que habían prevalecido durante siglos.

Por tanto, hay que entender la naturaleza relativa de las afirmaciones de Newman, como cuando por ejemplo hace responsable al nuevo continente de la nueva perspectiva del arte al desvincularlo finalmente, después de tantos siglos, del ideal griego de belleza, algo que ya había hecho Duchamp en 1913 con su primer ready-made. También hay que tener en cuenta que las apreciaciones críticas de Newman en relación al arte en Europa exponiendo diversas comparaciones con el de su país natal, suelen hacer referencia a artistas protagonistas del primer arte abstracto europeo de los años veinte y treinta, y a artistas determinados como Miró, pero no a sus contemporáneos informalistas. A pesar de todo, sus reflexiones teóricas en torno al arte americano pueden en muchos aspectos también aplicarse al europeo, ayudando a comprender, desde la visión del pintor, la evolución que en ambos continentes sufre el arte abstracto de mediados del siglo XX.

⁶⁸ Scully, Sean, *Cuerpos de luz*, Madrid, ed. Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2007, p.22

“La invención de la belleza por parte de los griegos, esto es, su postulado de la belleza como un ideal, ha sido la bestia negra del arte europeo y las filosofías estéticas europeas. El deseo natural del hombre de expresar en las artes su relación con lo Absoluto se identificó y confundió con los absolutismos de las creaciones perfectas —con el fetiche de la calidad— de modo que el artista europeo ha estado continuamente implicado en la lucha moral entre los conceptos de belleza y el deseo de sublimidad.

[...] El punto culminante de esta lucha entre lo bello y lo sublime puede examinarse mejor dentro del Renacimiento y la posterior reacción al Renacimiento que se conoce como arte moderno. En el Renacimiento la resurrección de los ideales de belleza griega impuso a los artistas la tarea de contar de otra manera la leyenda de Cristo en términos de belleza absoluta frente al original éxtasis gótico sobre la evocación que la leyenda hace de lo Absoluto. [...] En consecuencia, la pintura continuó su alegre búsqueda de un arte voluptuoso hasta que en tiempos modernos los impresionistas, asqueados de su insuficiencia, pusieron en marcha el movimiento para destruir la retórica establecida de la belleza por medio de la insistencia impresionista en una superficie de pinceladas feas.

El impulso del arte moderno fue este deseo de destruir la belleza. Sin embargo, al deshacerse de los conceptos renacentistas de belleza, y sin un sustituto adecuado para un mensaje sublime, los impresionistas se vieron obligados a preocuparse, en su lucha, de los valores culturales de su historia plástica, de modo que en lugar de invocar una nueva manera de experimentar la vida sólo pudieron hacer una transferencia de valores. Al glorificar su propia forma de vida, quedaron atrapados en el problema de lo que es realmente bello y sólo pudieron hacer un replanteamiento de su postura sobre la cuestión general de la belleza; [...] El esfuerzo de Picasso tal vez sea sublime pero no hay duda de que su obra es una preocupación en torno a la naturaleza de la belleza. Incluso Mondrian, en su intento por destruir el cuadro del Renacimiento con su insistencia en el tema pictórico puro, sólo logró elevar el plano blanco y el ángulo recto a una esfera de sublimidad, donde lo sublime paradójicamente se convierte en un absoluto de sensaciones perfectas. La geometría (perfección) se tragó su metafísica (su exaltación).

El fracaso del arte europeo en alcanzar lo sublime se debe a este ciego

deseo de existir dentro de la realidad de la sensación (el mundo objetivo, ya sea deformado o puro) y construir un arte dentro de una estructura de pura plasticidad (el ideal griego de belleza, ya sea esa plasticidad una superficie activa romántica o una clásica estable). En otras palabras, el arte moderno, captado sin un contenido sublime, era incapaz de crear una nueva imagen sublime e incapaz de apartarse de las imágenes de figuras y objetos del Renacimiento salvo a través de la deformación o rechazándolas completamente por un mundo vacío de formalismos geométricos —una retórica *pura* de relaciones matemáticas abstractas— se vio enredado en una lucha sobre la naturaleza de la belleza: si la belleza estaba en la naturaleza o podía hallarse al margen de ella.

Creo que aquí en América, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, al negar completamente que el arte tenga nada que ver con el problema de la belleza y dónde encontrarla. La cuestión que ahora se plantea es cómo, si estamos viviendo en una época sin una leyenda o mito que pueda llamarse sublime, si nos negamos a admitir cualquier exaltación de relaciones puras, si nos negamos a vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos estar creando un arte sublime?

Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas. No necesitamos los apoyos obsoletos de una leyenda desfasada y anticuada. Estamos creando imágenes cuya realidad es patente y que están desprovistas de los soportes que evocan las asociaciones con imágenes anticuadas, sublimes y bellas. Nos estamos liberando de las trabas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, que han sido los recursos de la pintura europea occidental. En lugar de hacer *catedrales* de Cristo, el hombre, o la “vida”, las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia.”⁶⁹ (Newman)

⁶⁹ Newman, Barnett, *op. cit.*, pp.215–218 / Cita datada en 1948

6.2.4.2. La pintura plásmica. El nuevo arte abstracto como recuperación de un tema perdido.

[Para el pintor] lo importante no es el elemento plástico; [no es] su meta la voluptuosa cualidad de las herramientas, sino lo que ellas hacen. Lo importante es su naturaleza plásmica. Es el elemento subjetivo que hay en ellas, que a su vez provocará una reacción subjetiva en el lector del lenguaje, lo que es importante. Aquí está la verdadera diferencia entre el pintor abstracto tradicional y el nuevo pintor. Mientras que el pintor abstracto se ocupa de su lenguaje, el nuevo pintor se ocupa de su tema, de su pensamiento⁷⁰

Newman

Una de las preocupaciones de Newman, como de la mayoría de sus compañeros de la Escuela de Nueva York, es volver a recuperar el *tema* en la pintura. Newman, al igual que Rothko, con quien tuvo un estrecho contacto durante los primeros años del movimiento, aclara que el nuevo tema ya no está concebido ni según el carácter literario del arte realista ni según la simplificación ornamental en la que desemboca el arte abstracto, sino que ahora se aborda desde una dimensión más personal, más cercana al sentido emocional del hombre en consonancia con la condición caótica del universo. El objetivo no es obtener la abstracción pura, sino a través de ella y de sus medios, como *un lenguaje que da forma al pensamiento*, expresar la realidad humana de la vida.

“Es difícil decir lo que uno ha logrado. La obra habla por sí misma. Sin embargo, una de las cosas que se pueden decir es que he contribuido a hacer que la pintura en vez de ser la creación de cuadros sea la creación de pinturas. Nunca empleo la palabra “cuadro”. Los que hacen cuadros, ya sean realistas o abstractos, no están haciendo pinturas. Lo que yo he hecho es ayudar a mostrar las cañerías de la pintura, las cañerías exteriores del regionalismo americano y las cañerías sofisticadas de los bulevares de París. La otra cosa que creo que se ha logrado es que hemos

⁷⁰ Newman, Barnett, *op. cit.*, p.185 / Cita datada en 1945

eliminado lo no objetivo del arte no objetivo y le hemos dado al arte abstracto la posibilidad de un nuevo conjunto de temas humanos.”⁷¹ (Newman)

“El tema de la creación es el caos. La impresión actual parece ser la de que el artista se preocupa de la forma, el color y la disposición espacial. Este enfoque objetivo del arte lo reduce a una especie de ornamento. La actitud de la pintura abstracta ha sido tal que ha reducido la pintura a un arte ornamental por el que la superficie del cuadro se rompe de manera geométrica en una nueva clase de imagen-diseño. Es un arte decorativo construido sobre un eslogan de purismo con el que se intenta hacer una declaración espiritual.”⁷² (Newman)

“Se ha armado mucho alboroto últimamente en torno al genio de Mondrian. Su punto de vista, su purismo fanático, es la matriz de la estética abstracta. Su concepto, sin embargo, está fundado en una mala filosofía y en una lógica errónea. Mondrian sostiene que si reducimos el mundo a su forma básica, veríamos que está constituido de líneas horizontales y verticales, la línea horizontal de la tierra como una mesa, las líneas verticales de las cosas que están y crecen sobre ella. Si esta simplificación excesiva fuese verdad, ¿qué proceso lógico es el que afirma que puesto que el mundo lo constituyen líneas horizontales y verticales, en consecuencia un cuadro hecho de dichas líneas es el mundo o una auténtica imagen de él?”⁷³ (Newman)

La nueva concepción artística creada por Newman, que ha bautizado como *pintura plásmica*, se basa en la transformación del color y la forma en símbolos propios, totalmente abstractos, que no están integrados en ningún sistema convencional (al que incluso se aferra el neoplasticismo de Mondrian). Su propósito es expresar y transmitir al espectador una visión personal y subjetiva,

⁷¹ Newman, Barnett, *op. cit.*, pp. 302–303 / Cita datada en 1963

⁷² Newman, Barnett, *op. cit.*, p.181 / Cita datada en 1945

⁷³ Newman, Barnett, *op. cit.*, p.183 / Cita datada en 1945

el *pensamiento vivo* del artista. Como decía Newman en una cita anterior, lo importante no es *la voluptuosa cualidad de las herramientas, sino lo que ellas hacen. Lo importante es su naturaleza plásmica.*

“La insistencia de los artistas abstractos en eliminar el tema, que el arte sea puro, ha servido para crear un resultado similar al del arte musulmán, que se empeña en eliminar las formas antropomorfas. Ambos fanatismos, procurando una pureza abstracta, obligan al arte a convertirse en un mero arabesco.

[...]

Así como las matemáticas, que son abstractas, tienen una belleza limitada en su naturaleza cuando se utilizan para expresar un concepto importante de modo que vemos sus circunvoluciones, así como las matemáticas son un lenguaje que da forma al pensamiento, el pintor nuevo siente que el arte abstracto no es algo que deba ser amado por sí mismo, sino que es un lenguaje que sirve para proyectar importantes ideas visuales. De esta forma, el arte abstracto puede volverse personal, cargado de emoción y capaz de dar forma a las más altas percepciones humanas, en lugar de crear objetos plásticos, formas objetivas que pueden ser contempladas sólo por sí mismas porque existen entre estrechos límites de extensión.

El pintor nuevo siente que estas formas deben contener la entidad plásmica que portará su pensamiento, el núcleo que dotará de vida a las ideas abstractas e incluso abstrusas que está proyectando. En consecuencia deseo llamar a la nueva pintura “plásmica”, porque los elementos plásmicos del arte se han convertido en plasma mental. El efecto de estas nuevas imágenes es que las formas y los colores actúan como símbolos para [provocar] la participación comprensiva por parte del espectador de la visión del artista. Puesto que las ideas del artista no son tradicionales, no puede emplear símbolos tradicionales. Puesto que las ideas del artista son personales, como no giran dentro de ninguna pauta social organizada como hacen los símbolos religiosos de una sociedad religiosa bien integrada, no pueden ser [transmitidos a través de] símbolos convencionales o símbolos preparados o incluso realistas. [El

artista] debe por necesidad [emplear] símbolos abstractos, símbolos que crea del puro lenguaje que está pintando hoy. Su naturaleza plásmica consiste en el hecho de que cuando un símbolo personal se integra con la idea abstracta, lleva dentro de sí los elementos vivos que transmitirán el pensamiento vivo, frente a la pintura abstracta convencional, que reduce la idea simbólica a formas no realistas. El mundo no puede ser encarnado en los símbolos matemáticos de x e y , pero x e y pueden emplearse para darnos una mayor comprensión, una visión del mundo. El pintor nuevo tiene una deuda para con el artista abstracto por darle su lenguaje, pero la nueva pintura se ocupa de una nueva clase de pensamiento abstracto.

[...]

Para el nuevo pintor las supuestas cualidades de la plasticidad, lo “bueno” en el color, lo “significante” en la forma, son la auténtica cuestión. Color, línea, forma, espacio, son las herramientas con las que se articula su pensamiento. No son elementos de placer que el artista debe adorar.”⁷⁴
(Newman)

⁷⁴ Newman, Barnett, *op. cit.*, pp.183–185 / Cita datada en 1945

6.2.4.3. Entre abstracción europea y americana.

Dentro de su extensa obra teórica, Newman ofrece diversos análisis y comparaciones entre la abstracción europea y americana. Una de las ideas centrales de su discurso al respecto, gira en torno a la consideración de la abstracción europea como trascendental, pero siempre dependiente de la naturaleza y de las sensaciones que ésta provoca. Según Newman, esto es así incluso cuando los europeos más abstractos acuden a elementos primarios de forma y color, los cuales son también objetos que pretenden emular la naturaleza, pues *un ángulo de noventa grados, un triángulo, y un círculo son tan parte de la naturaleza como un árbol*. Por contra, mantiene Newman, cierta abstracción americana trasciende el mundo de los objetos y parte de ideas puras para adentrarse en lo metafísico, creando una nueva realidad, un mundo abstracto real. Los artistas a los que alude Newman *comienzan por el caos de la fantasía pura y el sentimiento, con nada que tenga ninguna réplica física, visual o matemática conocida, y extraen de este caos de emoción imágenes que dan realidad a estas cosas intangibles*. El arte abstracto europeo parte de lo real para representar un mundo abstracto; el americano parte de lo irreal para representar una nueva realidad total.

“El artista de América, en comparación, es como un bárbaro. No tiene la refinada sensibilidad hacia el objeto que domina el sentimiento europeo. Ni siquiera tiene los objetos.

Así pues, libres de la antigua parafernalia, ésta es nuestra oportunidad de acercarnos a las fuentes de la emoción trágica. ¿No descubriremos, nosotros como artistas, los nuevos objetos que la representen?”⁷⁵ (Newman)

“El mundo que los artistas europeos han creado siempre ha estado ligado a la sensación, pese a que en los últimos años su constante lucha ha sido para liberarse del mundo natural. Si bien sus éxitos han sido brillantes,

⁷⁵ Newman, Barnett, *op. cit.*, p.214 / Cita datada en 1948

siempre han tenido su fundamento en el mundo material de la sensualidad. Quizá la han trascendido, pero nunca han sido capaces de prescindir de ella. ¿Puede alguien nombrar a un solo pintor europeo que sea capaz de prescindir completamente de la naturaleza? Los vínculos de los cubistas, los fauvistas y los surrealistas con la naturaleza son obvios. Los puristas intentaron negar la naturaleza y se vieron envueltos en sus equivalentes diagramáticos, con el realismo de las formas geométricas. Un ángulo de noventa grados, un triángulo, y un círculo son tan parte de la naturaleza como un árbol y poseen todos sus elementos de reconocimiento. En verdad, los puristas, desde Mondrian a Kandinsky, nunca negaron la naturaleza sino que afirmaban estar representando la naturaleza más auténtica, la de la ley matemática.

Los artistas americanos de los que estamos hablando crean un mundo verdaderamente abstracto que puede ser discutido sólo en términos metafísicos. Estos artistas están en su medio en el mundo de las ideas puras, en los *significados* de los conceptos abstractos, del mismo modo que el pintor europeo está en su medio en el mundo de los objetos y los materiales cognitivos. Y así como el pintor europeo puede trascender sus objetos para construir un mundo espiritual, el americano trasciende su mundo abstracto para hacer que ese mundo sea real, interpretando las implicaciones epistemológicas de conceptos abstractos con la suficiente convicción y conocimiento como para darles cuerpo y expresión.

Las imágenes incluso de los pintores europeos abstractos más originales, Miró y Mondrian, siempre han tenido su fundamento en la naturaleza sensual, de modo que cuando Miró produce sus fantasías, aun siendo trascendentales, siempre se aparta de la imagen objetiva para extenderla en el caos del misterio. Siempre somos llevados a su mundo de imaginación a través de la forma o la imagen vista. Igualmente, Mondrian, al margen de lo formalmente pura que sea su abstracción, crea un mundo diagramático que es el equivalente geométrico del paisaje visto, los árboles verticales sobre un horizonte, y somos llevados al mundo de la pureza material a través de una descripción representacional de sus equivalentes matemáticos. Un ángulo de 90 grados es una imagen natural conocida.

Los pintores americanos de los que estamos hablando crean una realidad totalmente diferente para llegar a nuevas imágenes insospechadas. Comienzan por el caos de la fantasía pura y el sentimiento, con nada que tenga ninguna réplica física, visual o matemática conocida, y extraen de este caos de emoción imágenes que dan realidad a estas cosas intangibles. No hay una lucha para ir a lo fantástico a través de lo real o a lo abstracto a través de lo real. En lugar de eso, la lucha es sacar de lo irreal, del caos del éxtasis, algo que evoque una memoria de la emoción de un momento experimentado de realidad total.

[...]

Los americanos evocan su mundo de emoción y fantasía por medio de una especie de escritura personal que no se apoya en ninguna forma conocida. Éste es un acto metafísico. Los pintores abstractos europeos nos guían a su mundo espiritual a través de imágenes conocidas. Éste es un acto trascendental. Para decirlo filosóficamente, el europeo se preocupa de la trascendencia de los objetos mientras que el americano se preocupa de la realidad de la experiencia trascendental.”⁷⁶ (Newman)

[Sobre *Euclidean Abyss*]

“– Sylvester: ¿Qué te llevó a una forma tan extrema?

– Newman: No pinto en función de sistemas preconcebidos, y lo que ahí ocurrió fue que había hecho esta pintura y me detuve para descubrir qué había hecho, y en realidad viví con esa pintura durante casi un año tratando de comprenderla. Me di cuenta de que había hecho una declaración que me estaba afectando y que era, supongo, el comienzo de mi vida actual, porque a partir de entonces tuve que abandonar toda relación con la naturaleza. Eso no quiere decir que trate con cosas matemáticas, o alejadas de la vida. Por “naturaleza” me refiero a algo muy específico. Creo que algunas abstracciones —por ejemplo, las de Kandinsky— en realidad son pinturas de la naturaleza. Los triángulos y las esferas o los círculos podrían ser botellas. Podrían ser árboles, o edificios. Creo que en la pintura *Euclidean Abyss* me aparté de la naturaleza, pero no me aparté de la vida.”⁷⁷ (Newman/David Sylvester)

⁷⁶ Newman, Barnett, *op. cit.*, pp.206–207 / Cita datada en 1947

⁷⁷ Newman, Barnett, *op. cit.*, pp.304–305 / Cita datada en 1965

6.3. Nueva Escuela de París. Informalismo.

*El arte en los Estados Unidos es lo contrario de lo que se ve en Europa. Aquí, intentamos imponer la acción y la realidad o lo que se encuentra en la existencia, mientras que allí intentan dar existencia y permanencia a la acción en sí misma*⁷⁸

Asger Jorn

Al mismo tiempo que el expresionismo Americano, en el continente europeo se desarrollaba una corriente paralela denominada informalismo, art autre o tachismo. Estos términos, normalmente utilizados como sinónimos, en ocasiones se diferencian para describir algún matiz particular, generalmente teórico, como hacen por ejemplo algunos críticos al considerar el informalismo como parte del art autre, este último más extenso, abarcando no sólo el arte abstracto, sino arte con aspectos figurativos como el de Dubuffet.

El informalismo tenía sus propias connotaciones que lo distinguían de su análogo americano. Con una extensa tradición pictórica que quizás le hacía ser más consciente de la evolución plástica de la pintura, el movimiento europeo poseía en general un proceso pictórico más cuidado y una factura más precisa y sutil. *“Un grito no es arte –afirmaba Hans Hartung– un grito no es todavía nada. Para que un grito se convierta en arte, necesita obedecer a ciertas leyes difíciles de definir”*. Unas leyes buscadas minuciosamente por Hartung, quien aun declarando que su pretensión es actuar sobre el lienzo, confiesa que su obra debe *“dar la impresión de improvisar sobre la marcha, al propio tiempo que se impone una perfección que nos conquista”*. Estas palabras definen muy bien la esencia del proceso pictórico informalista, que se mueve entre la vitalidad y riqueza plástica que ofrece la espontaneidad del acto pictórico y la consciencia individual del artista para dar un sentido personal al mismo. Pero de este proceso también participaba parte de la pintura americana, pues dentro de una estructura mundial donde las barreras en la comunicación ya habían prácticamente desaparecido, tanto unos como otros hacían continuos viajes que

⁷⁸ Trad. A.: Jorn, Asger, *Discours aux pingouins e autres écrits*, París, ed. École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p.185

les encuadran en un contexto global y les aproximan en la búsqueda de unas causas comunes. Como dice Pollock en una cita ya comentada, *“una pintura norteamericana aislada... me parece cosa tan absurda como la de crear unas matemáticas o una física puramente norteamericanas (...) Un norteamericano es un norteamericano, y su pintura estará naturalmente marcada por tal hecho, se quiera o no. Pero los problemas básicos de la pintura contemporánea están al margen de un país u otro”*⁷⁹. Con estas palabras, Pollock recoge una de las ideas fundamentales para entender la escena artística contemporánea que avanza conjuntamente con el progreso de la realidad social y política de occidente: la combinación que se produce entre la comprensión del mundo desde una perspectiva universal y el fuerte sentido de individualidad del hombre y del artista. Por tanto, el intercambio de ideas y pensamientos entre las distintas culturas de diversos continentes, además de enriquecerlas, no impide, sino que potencia, el valor de identidad de cada artista. De ahí que Pollock finalmente afirme que *un americano es un americano*, o que el informalista Gerard Schneider cuando describe su pintura la ilustre como *“la creación de un mundo mío”*.⁸⁰

El informalismo es fundamentalmente francés, encontrándose entre sus máximos exponentes Fautrier, Mathieu, Soulages, Hartung, Wols o Dubuffet, pero también se extiende a otros lugares europeos, como España, Italia y diversos países del norte del continente. Este movimiento incluye también asociaciones mixtas, como el grupo *Cobra*, cuyo nombre está formado por las iniciales de las ciudades Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, capitales de los países de origen de sus principales representantes: Asger Jorn, Karel Appel, Alechinsky, Corneille, Constant, Pedersen, Atlan, Dotremont. El informalismo y el expresionismo abstracto comparten antecedentes directos, entre los que se encuentran individualidades como Mark Tobey o movimientos como el automatismo surrealista, su referencia más importante claramente perceptible en la obra de Michaux, Fautrier o Wols y caracterizado por el predominio de la espontaneidad y del subconsciente, aspectos que conducen a un protagonismo del proceso creativo como vía de transmisión de emociones puras. Lapoujade

⁷⁹ Jackson Pollock citado por Chipp, H, *op.cit.*, pp.582

⁸⁰ Gerard Schneider citado en Lambert, Jean-Clarence, *Pintura abstracta*. Madrid, ed. Aguilar, 1969, p.92

profundiza sobre esta idea defendiendo un arte abstracto puro, de evocación si se quiere, pero sin vínculos con la figuración. Un lenguaje autónomo que no implique la consideración de éste como dependiente de lo externo sino como una realidad en sí mismo.

“...podría reprochárse nos que una pintura no es una adivinanza que en rigor puede ser bautizada una vez concluida, y que entonces será susceptible de adquirir el sentido de su título. Que si la línea de la colina se vuelve sugestiva o el guijarro se hace evocación del rostro, es, no obstante, por un intercambio de signos parecidos: en el guijarro es fácil encontrar el signo ojo o nariz, como en la colina las curvas *reales* del desnudo; en pocas palabras, la significación de un sentido común. Aunque la mujer y la colina sean diferentes *de naturaleza*, habrá entre ellas una identidad de signos. Pero se ve que esta identidad de signos es ya arbitraria; y si se pasa a la pintura abstracta, está claro que la evocación de lo real ya no se halla, en absoluto, ligada a su figuración. Cuando el pintor maneja su expresión en el dilema del lenguaje pictórico: abstracción o figuración, se encuentra —si comprende que está obligado a renovar o incluso a negar los medios sobados de la figuración— ante la necesidad de crear un lenguaje. Escoger la abstracción es fácil: ¿qué pintor no habrá probado suerte en ella? Lo que ya es menos fácil, por el contrario, es ir a parar a una abstracción que sea también expresión. Y escoger la abstracción no significa, por seguir la moda, enmascarar la figuración, mediante una transposición que no dejaría sino algunos signos convencionales. Esta figuración—diluida no se diferencia en nada de la figuración a secas, como hemos observado en el primer capítulo. La figuración empieza en el menor signo figurativo.

Por eso, el pintor no puede sino apostar sobre la realidad propia de la pintura, pues la pintura, para ser abstracta, no puede tener ninguna *relación figurada* con la naturaleza, aun cuando deba evocarla. La pintura actúa sobre su única realidad: en ello reside su abstracción. Todo el riesgo del pintor será, entonces, *experimentar* su lenguaje, apoyarse en la evidencia para reconocer su mejor expresión. La palabra árbol no tiene nada que ver con el árbol real: sin embargo lo designa. Pero el poeta no

se contenta con esta designación: escribe un poema que se convierte en árbol. Salvo excepciones más bien lamentables, la realidad musical no ha tenido nunca por finalidad imitar lo real; y nadie espera esto del músico. Lo mismo ocurre con la pintura: su título expresa lo real, que queda enteramente sustituido por su propia realidad. Por el contrario, es *la existencia —a la usanza del pintor—de esta realidad, recreada en el ejercicio absoluto de la pintura.*⁸¹ (Lapoujade)

Jean Bazaine, considerado generalmente como un pintor informalista, también se aproxima a esta forma de entender la pintura. Así, en sus obras más abstractas se encuentran títulos muy precisos y concretos en referencia a objetos naturales. Bazaine formaba parte de los jóvenes pintores de la tradición francesa, de tendencia abstracta, dentro de la Nueva Escuela de París, que esta vez estaba liderada por artistas nativos. No obstante, también se relacionan con este grupo algunos extranjeros, como la portuguesa Vieira da Silva o el ruso nacionalizado francés Nicolas de Staël. Este último (gran admirador de Braque, al que iba a visitar a su estudio y consideraba como el mejor pintor vivo) afirma que su propia pintura no es abstracta, pero tampoco pertenece al mundo del objeto, pues *“no se pinta jamás lo que se ve o se cree ver”*⁸². Su idea no es superar la confrontación entre arte figurativo y no figurativo haciendo uso de ambos en razón de sus necesidades expresivas, sino que pretende fusionarlos para encontrar una relación última.

Maria Elena Vieira da Silva, discípula de Bissière y cuyos cuadros contienen fuertes reminiscencias de los de su maestro, se encaminó también hacia la abstracción lírica europea. Vieira da Silva realiza composiciones dinámicas, estructuradas mediante numerosas parcelas de color enhebradas en un entramado de líneas, pero liberadas de un carácter sistemático y siempre al servicio de las continuas variaciones plásticas que se van produciendo en el acto pictórico, entrando directamente en la pintura de proceso que domina este periodo artístico.

⁸¹ Robert Lapoujade citado en Lambert, J-C, *op. cit.*, p.125

⁸² Trad. A.: Nicolas de Staël citado por Jean-Paul Ameline en *Nicolas de Staël*, París, ed. Centre Pompidou, 2003, p.17

“Cuando estoy ante mi pintura y mi paleta, hay un esfuerzo constante; un poco más de blanco, un poco más de verde, es demasiado frío, demasiado cálido, líneas que ascienden, que descienden, que se encuentran, que se separan. ¡Esto significa tanto en pintura y tan poco en palabras!”⁸³ (Vieira da Silva)

Dentro del informalismo, ciertos artistas, como Georges Mathieu, poseían una definida anarquía creativa a servicio de los impulsos vitales de la necesidad interna de expresión, que constata, como dice él mismo, que *“la propia pintura se había convertido en el sujeto de la pintura, las pinceladas y el fluir de la pintura se habían convertido en su «contenido»*”⁸⁴. Estas conclusiones quedan reflejadas por ejemplo en los espectáculos públicos de Mathieu, consistentes en disfrazarse y realizar *action painting* en telas de grandes formatos, mostrando a los espectadores la belleza del proceso creativo, del propio acto de pintar. Una de estas experiencias acontecida en 1957 es relatada por el artista. En la ciudad de Tokio, una hora antes de su inauguración, Mathieu presentaba un gran lienzo de quince metros de longitud en el escaparate de unos grandes almacenes:

“Acababa de dar la respuesta a este pueblo que intentaba en vano, desde casi un siglo, conciliar los privilegios de su arte tradicional con las seducciones de la pintura occidental. Pintando al óleo directamente con los tubos, utilizando brochas anchas y planas, o pinceles largos y finos, golpeando el lienzo con toallas dobladas en ocho y mojadas en la pintura líquida, realizando mis fondos y avanzando por el lienzo horizontal, improvisando mis signos ante ellos, en un clima de ceremonia religiosa, llevado por el éxtasis nacido de esta comunión con ellos, trabajando ‘53.482’ veces más deprisa que Utamaro’, como alguien se complació en calcular, estadísticamente, acababa, sin darme cuenta, de realizar la fusión de su arte milenario y de aquella pintura europea al óleo que empezó a seducirlos e influir en ellos a partir del Impresionismo”.⁸⁵ (Mathieu)

⁸³ Vieira Da Silva citada en Karl Ruhrberg, AAVV *Arte siglo XX, op. cit.*, p.230

⁸⁴ Georges Mathieu citado en Karl Ruhrberg, AAVV *Arte siglo XX, op. cit.*, p.257

⁸⁵ Georges Mathieu citado en Lambert, J-C, *op. cit.*, p.95

Al tratarse de una creación pública a modo de espectáculo dadaísta, Mathieu da un paso alternativo en cuanto a la idea de pintura de acción desarrollada por Pollock. El pintor francés se aproxima a las actuaciones artísticas que se inauguraron en el año 1952 con el considerado primer *happening*, realizado por John Cage, pero que serán habituales junto con las *performances* durante los años sesenta, con artistas como Kaprow, Beuys o Yves Klein.

En Mathieu se percibe también una de las constantes que, salvo excepciones, conforman el espíritu tanto del informalismo como del expresionismo abstracto: la expresión del instante y del movimiento fugaz con el objetivo de alcanzar la esencia de lo representado, todo ello como reflejo de una sociedad definida por la intensa celeridad de la vida moderna. La forma más adecuada de transmitir este impulso vital es, según Mathieu, mediante la liberación de la pintura de toda tradición artística y de las ataduras externas de la naturaleza para así realizar una pintura libre y pura.

“Morfológicamente, la pintura abstracta lírica se divide, pues, en dos categorías: una pintura *cósmica*, en la cual el espacio no está concebido ya al modo clásico: la de Tobey, de Pollock o de Riopelle; y una pintura *estructurante*, en la cual la significación a base de signos desempeña un papel preponderante. Fenomenológicamente, el acto de pintar parece responder, en ambos casos, a las condiciones siguientes: 1.º primacía concedida a la rapidez de ejecución; 2.º ausencia de premeditación en las formas y en los gestos; 3.º necesidad de un estado nuevo de concentración.

Esta simple enumeración basta, muy probablemente, para provocar las mayores dudas en cuanto a la calidad artística de la obra realizada en estas condiciones. Para el espíritu occidental, esto parece una apuesta. Por lo demás, no es extraño, en modo alguno, que en Occidente exista tal incompreensión. Siete siglos de costumbres heredadas de los griegos son responsables de ello. La introducción de la rapidez en la estética occidental me parece que es un fenómeno capital. Forzosamente tenía que llegar, con la liberación creciente de la pintura con respecto a las referencias: referencias a la naturaleza, referencias a cánones de belleza, referencias a un esbozo previo. La rapidez significa, pues, el abandono

definitivo de los métodos artesanos en la pintura, en provecho de los métodos de creación pura. Mas, ¿no es esta la única misión del artista: crear, no copiar?

La rapidez, unida a la improvisación, hace que se hayan podido asociar las formas de creación de esta pintura a las de músicas liberadas y directas, como el *jazz*, o a las caligrafías orientales. Esto es lo que quiso expresar André Malraux al exclamar, en 1950, a propósito de mí: « ¡Al fin, un calígrafo occidental! » A nadie se le ocurre, en Oriente, negar toda calidad artística a las caligrafías, so pretexto de que están realizadas en pocos segundos.” ⁸⁶ (Mathieu)

⁸⁶ Georges Mathieu citado en Lambert, J-C, *op. cit.*, p.124

6.3.1. Bazaine. Apariencia natural y objeto en segundo plano. Más allá de la abstracción.

Jean Bazaine, con una paleta típicamente francesa que parte del impresionismo, antepuso la forma pura frente al objeto y dio un papel fundamental al color. En su pintura no cabía la premeditación, sino que seguía los impulsos de su inspiración. Bazaine organizó en 1941 una exposición titulada *Veinte pintores de la tradición francesa* donde participaron Manessier, Maurice Estève y Le Moal. El maestro alrededor del cual se forma el grupo es Roger Bissière, pintor postcubista que empezó a realizar sus primeras obras completamente abstractas a partir de los sesenta años y que abre este campo a los jóvenes pintores de la tradición francesa. Estos pintores eran grandes defensores del arte no objetivo, pues “a través de él –como decía Manessier– el pintor puede encontrar de la mejor manera su camino de regreso a la realidad y a una conciencia de lo que es esencial en ella”⁸⁷. Su intención radica en darle nuevos impulsos a una tradición artística agotada.

Después de las revolucionarias tendencias abstractas, nos hallamos en un terreno indefinido, con innumerables manifestaciones artísticas. En general, la negación del realismo ya no tiene sentido, al igual que la negación de la abstracción, y este debate pasa a un segundo plano. “*El destino del mundo no se juega entre lo figurativo y lo no figurativo, sino entre lo encarnado y lo no encarnado*”, apunta Bazaine. Es decir, que es dentro de la propia realidad del hombre donde hay que encontrar sentido al arte, utilizando las herramientas que sean necesarias para llevarlo a cabo, entre ellas, la apariencia natural o la no apariencia natural. Pero ya no será protagonista esta decisión frente a otras. Formará parte de todo un conjunto de decisiones de mayor o menor influencia en el proceso de la obra.

⁸⁷ Manessier citado en Karl Ruhrberg, *AAVV Arte siglo XX, op. cit.*, p.230

“La fuerza creadora de interioridad y de superación del plano visual no está en función del grado de semejanza de la obra con la realidad exterior, sino con un mundo interior que engloba al primero y lo expande hasta los «puros motivos rítmicos del ser»”.⁸⁸ (Bazaine)

Por tanto, la utilización o no de una apariencia natural ya no será, en términos generales, el centro neurálgico del proceso creativo del artista. Se hará uso de ella en la medida en que sea necesario para transmitir unas ideas o valores plásticos que nacen de una realidad interior mucho más diversa y compleja. Tal como argumenta Bazaine, esta desaparición parcial o completa de *los objetos* no es ya en general el postulado primero del arte; es la consecuencia de otra búsqueda que comprende unos parámetros diferentes.

“No hay duda de que la gran forma está más allá, en la esfera donde no se plantea ya la cuestión de figurativo o no figurativo... Un mundo que, en cada uno de sus detalles, en cada uno de sus signos, se acuerda del mundo *entero*.” (Bazaine)

Por otro lado, en algunas reflexiones de Bazaine se refleja el carácter revisionista del arte de su época. Bazaine, aun siendo de naturaleza abstracta, no acepta la forma de ver el arte de las corrientes más puras de la abstracción. El arte que está asiduamente observando y aprendiendo nuevas realidades visuales y plásticas a partir del exterior llegará más difícilmente al agotamiento de los recursos y medios de expresión. Según Bazaine, uno de los problemas de ciertas corrientes abstraccionistas puras es la dificultad de encontrar nuevas realidades plásticas que contribuyan a su enriquecimiento⁸⁹. El conocimiento de una serie de mecanismos de actuación que dan unos resultados plásticos determinados tiene un campo de acción limitado y al cabo del tiempo puede conducir a la sistematización, a la repetición y a la monotonía, o incluso a la paralización del

⁸⁸ Bazaine citado en Hess, W., *op. cit.*, p.218 / Cita datada en 1948. * Nota para todas las citas de Bazaine de este capítulo fechadas en 1948: Esta fecha corresponde a la de la primera edición de *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, libro publicado por Bazaine donde expone sus pensamientos artísticos. La edición utilizada por Walter Hess, de donde se han extraído los fragmentos aquí citados, es la de 1953.

⁸⁹ Este es el caso de Malévich o del grupo De Stijl, quienes defendían un arte que naciera directamente del intelecto, pero, también es cierto que estos artistas, en mayor o menor grado, habían recibido un aprendizaje muy intenso de las formas y armonías naturales, siendo todos estos recursos asimilados fundamentales en la configuración de sus conclusiones abstractas.

acto creativo. Por ello, es necesario acudir a nuevas fuentes de alimentación, visuales y plásticas, que amplíen y desarrollen el proceso creativo. En la medida en que éstas sean más extensas, más posibilidades se tendrá de perfeccionar los medios de expresión con el fin transmitir con mayor precisión unas inquietudes propias. Para Bazaine, una de estas fuentes referenciales es la forma natural.

“Para el pintor de hoy, es grande la tentación de pintar el ritmo mismo de su sensación, su pulsación más secreta, en lugar de encararla en una forma concreta. Así se corre el riesgo de llegar a una matemática desecada o a una suerte de expresionismo abstracto, que termina en la monotonía y en una pobreza creciente de los signos. . Con una forma, en cambio, que reconcilia de nuevo al hombre con su mundo, ya no se trata de un vago panteísmo en el que el individuo se ahoga en el «cosmos»..., sino que es, por el contrario, un arte de comunión, gracias al cual el hombre reconoce a cada instante, en el mundo, su rostro transfigurado.”⁹⁰ (Bazaine)

⁹⁰ Bazaine citado en Hess, W., *op. cit.*, p.220

6.3.2. Dubuffet. La expresión de lo accidental, de lo primitivo y de la materialidad pictórica.

Dibujo y pinto por gusto, por manía, por pasión, para mí mismo, para contentarme y en ningún caso para mofarme de nadie. Y si quisiera representar a mi mujer moliendo su café o a mi telefonista, muy prudentemente, con gran exactitud, como lo hace la placa fotográfica con todas las sombras y los reflejos, totalmente como una foto, sabría hacerlo como otro cualquiera (es asunto de paciencia), pero entonces tendría la impresión de estar perdiendo el tiempo, de realizar una obra completamente ociosa e inútil, puesto que en ese caso resultaría muchísimo más expeditivo apretar la pera de una kodak para conseguir en un instante, sin fatigarse y de forma aún más perfecta, el mismo resultado⁹¹

Dubuffet

Q. - Debo haceros observar que se ven con abundancia en todos sus trabajos toda especie de elementos -personajes, objetos, aquí un árbol o un camino, allí nubes, casas- que, incluso si su figuración es maltratada, quedan identificables y difieren por tanto todavía de lo que usted llama la óptica usual.

R. - Yo experimento la necesidad de sentir el intervalo de mi desplazamiento y, por ello, de ver al mismo tiempo el punto de donde he partido y en el que me encuentro. Para que la obra sea comunicable, es necesario que este intervalo se manifieste. La posición de un lugar no puede ser sentida nada más que por su distancia a otro lugar. El problema que usted plantea me desconcierta continuamente, pues cuanto más me alejo de la óptica habitual y de las formas habituales de transcribirla (en definitiva, su lenguaje de comunicación), las evocaciones proyectadas más tienden a ser ininteligibles. Si el intervalo es demasiado grande, si el lenguaje cambia demasiado, no solo mi obra puede únicamente ser utilizada por mí mismo, sino que ésta llega a perder, incluso para mí, su localización. Cuando se sobrepasan ciertos límites, esta localización se desvanece y la obra deja ya de funcionar⁹²

Dubuffet

⁹¹ Dubuffet, J., *Escritos sobre arte*. Barcelona, ed. Barral, 1975, p.9

⁹² Trad. A.: Dubuffet, J., *Bâtons rompus*, París, ed. Les éditions de minuit, 1986, pp.70-71 / Cita datada en 1984. * Nota para todos los textos de *Bâtons rompus* citados en este capítulo que están presentados a modo de entrevista: Se trata de una entrevista ficticia que el propio Dubuffet recrea, donde "Q." significa "Pregunta" y "R." significa "Respuesta".

*Pero salvo ese efecto de sorpresa [de los colores vivos] que no deja de ser muy breve, no nos conmueven mucho; pertenecen al orden de la maravilla. Se pide al arte que lo habitual y lo familiar se mezclen dentro de él con lo maravilloso. Donde sólo hay lo habitual no hay arte y donde solamente existe lo maravilloso, es una magia que no nos emociona. Nos gusta ver ligados en una obra de arte lo muy real y lo muy extraño (íntimamente mezclados)*⁹³

Dubuffet

La ruptura pictórica que produjo el informalismo, que se distancia tanto de los realismos como de muchas corrientes abstractas sustentadas en la racionalidad y la intelectualidad alejada del mundo de los objetos, es potenciada intensamente por Jean Dubuffet, un activista y propulsor del arte que se encuentra fuera del sistema, que no sigue unos cánones establecidos. Se trata de una ruptura de la ruptura. Dubuffet va más allá de las presuposiciones estéticas tradicionales, estando convencido de que el arte verdadero no puede estar sujeto a unas reglas convencionales, del tipo que sean, que impidan o alteren la expresión pura de las emociones. Estas creencias le llevan a fundar el *art brut*, que recoge toda manifestación artística de carácter personal al margen del mundo del arte realizada por niños, marginados, callejeros, enfermos mentales, prisioneros, etc., poseyendo una colección que en 1972 ascendía a más de 5000 obras. Sus principios artísticos trascienden cualquier sistematización y se introducen en el extenso mundo de la experimentación, tanto propiamente plástica de los materiales como de los procedimientos metodológicos, técnicos y psicológicos del proceso de la creación, todo ello al servicio de la expresión del pensamiento como fin último del arte.

“En todas mis obras [...] he recurrido siempre a un método que jamás cambia. Consiste en hacer que la delineación de los objetos representados dependa en gran medida de un sistema de necesidades que en sí mismo parece extraño. Éstas necesidades se deben a veces al carácter inadecuado y violento del material que uso, y otras a la inadecuada manipulación de las herramientas, o a alguna extraña idea

⁹³ Dubuffet, J., *Escritos sobre arte*. Barcelona,, ed. Barral, 1975, p.57

obsesiva (frecuentemente cambiada por otra). En una palabra, siempre es cuestión de dar a la persona que mirar cuadro una desconcertante impresión de que la ejecución del cuadro ha sido guiada por una lógica sobrenatural, una lógica a la que la delineación de cada objeto está sujeta, e incluso sacrificada, de manera tan perentoria que, por curioso que parezca, obliga a las soluciones más inesperadas y, a pesar de los obstáculos que crea, acaba por dar lugar a la figuración deseada.”⁹⁴

El arte de Dubuffet, con una viva intención de prescindir de toda convención, parece dirigirse, como en pocos artistas, a encontrar la verdadera libertad pictórica. Situándose en un camino intermedio entre la figuración y la abstracción, Dubuffet defiende la práctica de una pintura sin ataduras, que no parta de copias superficiales de otros artistas y que no corra el riesgo de desvirtuarse por una trayectoria y aprendizaje profesionales. A esto le suma la gran importancia que confiere al valor del accidente y a la cantidad de emociones que pueden despertar los materiales, dejando incluso que ellos mismos dirijan la obra.

“Q.- ¿Usted quiere que los medios utilizados en la pintura –la elección de los colores, la apariencia de las manchas y de los trazos– evoquen los aspectos de la naturaleza, o bien que éstos, al contrario, sean ajenos y manifiesten intensamente (incluso con exageración) la interpretación?

R.- Mis pinturas de 1943 mezclaban (por impulsión, no deliberadamente) lo uno y lo otro de ambos registros. A continuación han prevalecido cada vez más los tonos rotos, innombrables; también se han visto multiplicados los accidentes y casualidades. El ciclo que ha comenzado en 1950 con los *Paysages du mental* y *Pierres philosophiques* y que, a través de diferentes avatares (incluidas las esculturas), se ha proseguido hasta *Matériologies* de 1960, recurría cada vez más a tonos terrosos, evocando por todos los medios los fenómenos psíquicos donde no interviene la mano del hombre. Después de lo cual, cambiando de rumbo con *Paris Circus*, retorno a la arbitrariedad de los colores abigarrados que proporciona el comercio; la intervención y la interpretación precipitada

⁹⁴ Jean Dubuffet citado en Lucie-Smith, Edward, *op. cit.*, pp.84-86

juegan de nuevo lúdicamente. Desde entonces y hasta ahora se ha mantenido la partida; estoy incesantemente entregado a describir o evocar las cosas, los recursos brutalmente irrealistas, obtenidos de los registros de la industria humana y totalmente opuestos a los efectos naturales. Éstos me parecen, más que las alusiones a las texturas “naturalistas”, apropiados para eliminar nuestra visión habitual (falaz) del entorno y de los objetos, y para activar sobre ellos una mirada limpia, regenerada.”⁹⁵ (Dubuffet)

La libertad pictórica de Dubuffet está estrechamente ligada a su deseo de expresar lo más fielmente y directamente posible la *representación del pensamiento*. Todo ronda alrededor de ello, la relación entre los objetos, la relación de los materiales y la relación de éstos con el hombre, con sus emociones y sus sensaciones. El objeto no es más que una significación de la vida, y el artista deberá reflejar con los diversos materiales este atisbo de vida mediante la traducción pictórica del entorno que le rodea. Pero lo importante no es transmitir el objeto en sí, sino su significado en el pensamiento del hombre. Para Dubuffet la expresión de la realidad no se reduce exclusivamente al convencionalismo cultural de la representación aparente, pues esta convención *no presenta más que cualquier otra realidad*. La verdad puede expresarse desde otras muchas realidades.

“Q.- No se espera de un pintor que restituya una visión de físico, por lo demás inseguro

R.- Lo que él nos debe proporcionar es la imagen que el pensamiento toma de las cosas. Ahora bien, el pensamiento es, él también, de movimiento constante y uniforme sobre cada objeto que se posa. Y es precisamente ese movimiento el que una obra debe traducir. Es la representación del pensamiento, y no de los objetos, lo que nosotros esperamos de un pintor y, si él representa un árbol, no serán informaciones sobre el árbol sino informaciones sobre lo que nos confía el pensamiento en presencia del árbol. La imagen única del pensamiento

⁹⁵ Trad. A.: Dubuffet, J., *Bâtons rompus*, op. cit., pp.83-84

se mantiene siempre como sujeto permanente de toda figuración, cualquiera que sea su pretexto.”⁹⁶ (Dubuffet)

“Nuestros ojos nos reenvían lo que dicta nuestro pensamiento. Son espejos donde el pensamiento se refleja. De manera que pintar la configuración del mundo que nuestros ojos observan o pintar los movimientos de nuestro pensamiento, es una sola y única cosa.”⁹⁷ (Dubuffet)

“No es la figuración de los objetos lo que me parece fecundo, sino lo que hay entre ellos, lo que el condicionamiento cultural incita a ver como vacíos. Me parece que son justamente estos vacíos los que hay que llenar.”⁹⁸ (Dubuffet)

“Q.- ¿Cuales son en sus trabajos los elementos a los que les conferiría el mayor cuidado y atención?

R.- Son, sin duda, no los objetos o figuras sino los intervalos que les separan. Es a la cultivación de estos intervalos (por las proyecciones mentales que suscitan) a lo que dedico sin cesar mis mayores esfuerzos. Representar la nada, representar al menos lo que no tiene nombre, lo indeterminado, me parece la tarea esencial del pintor. Es cuando su acción se lleva a cabo en estado puro. La representación del objeto es para el pintor una referencia anecdótica que tiende a desviar su atención, la cual consiste en evocar no un objeto particular sino el aspecto que ofrece a sus ojos el universo en su totalidad. Los objetos son, de esta totalidad, fragmentos episódicos agraciados con un nombre, cuyo hecho el condicionamiento cultural nos conduce a privilegiar; ahora bien, es precisamente este condicionamiento cultural el que hay que hacer cesar, para sustituirlo por una mirada nueva. Esta mirada nueva ignorará las elecciones que habían hecho las viejas convenciones en el todo indivisible, así como las localizaciones de este todo que habían recibido un nombre.

⁹⁶ Trad. A.: Dubuffet, J., *Bâtons rompus*, op. cit., pp.57-58

⁹⁷ Trad. A.: Dubuffet, J., *Bâtons rompus*, op. cit., p.91

⁹⁸ Trad. A.: Dubuffet, J., *Bâtons rompus*, op. cit., p.26

Ella hará sus propias elecciones; introducirá a su capricho nuevas localizaciones privilegiadas, para crear de ahora en adelante sus propias referencias, reemplazando los viejos vocablos. Hay que imaginarse que a los ojos de otros seres, el universo material es continuo y no presenta vacíos; lo que nosotros llamamos objetos responde únicamente a una condensación en un punto dado de vibraciones que, más o menos densas, pululan por todas partes, pero también se encuentran otras vibraciones, menos densas solamente, donde nosotros creemos ver vacíos. El universo es continuo y está hecho en todos sus puntos con los mismos ingredientes.”⁹⁹ (Dubuffet)

“Q.- ¿Encuentra demasiado verista todo el arte tradicional?

R.- Sí, considerando lo que de forma corriente se califica como verista. Pero yo tengo mis profundas reservas sobre el sentido que se da a este término. Éste implica un arte que estaría basado en la figuración de las cosas tales como son en realidad. Y es esto lo que yo discuto. La realidad no puede ser conocida por nosotros. Todas las interpretaciones son posibles. El arte que llamamos verista no pone de ninguna manera en práctica la realidad sino solamente la interpretación de ésta que se ha forjado la cultura y que ha impuesto la convención colectiva, hasta el punto de que ha llegado a pasar por ser la única imagen de la realidad. Así es como impropriamente llamamos a este arte verista. Es necesario más bien verlo como el arte convencional, que se encarga de reiterar la imagen convencional que la cultura considera como la de la realidad. El arte que llamamos realista no hace más que aludir dócilmente a esta convención y no presenta más que cualquier otra realidad.”¹⁰⁰ (Dubuffet)

⁹⁹ Trad. A.: Dubuffet, J., *Bâtons rompus*, op. cit., pp.56-57

¹⁰⁰ Trad. A.: Dubuffet, J., *Bâtons rompus*, op. cit., p.61

6.3.3. Asger Jorn. Hacia la fusión entre arte y vida mediante la libertad universal de expresión.

Una de las asociaciones vinculadas al informalismo más relevantes fue el grupo Cobra. Este movimiento se sitúa entre el expresionismo y la abstracción con una gran confianza en el subconsciente y en la espontaneidad del acto creativo que sus componentes expresan con una vehemencia y vigor que les diferencia de sus compañeros franceses. Uno de sus integrantes más importantes, el danés Asger Jorn, se había marchado a París en 1936, donde cursó estudios en la academia de Léger, y posteriormente trabajó para Le Corbusier, hasta la creación del grupo Cobra en 1948. La expresiva y dinámica obra de Jorn fue precursora de la *action painting*.

La pintura del grupo Cobra, con un vivo compromiso social, también rechaza tanto la figuración tradicional como la pintura abstracta racionalista (tuvo la intención de consolidar la *Bauhaus imaginista* como alternativa a la Bauhaus clásica). Influenciado por el expresionismo y el arte popular, lo que Dubuffet denominaba *art brut*, y siguiendo los principios del automatismo aplicados con una fuerza y energía extraordinarias, el grupo Cobra, como defensor de la libertad de expresión, tiene el objetivo de aproximar arte y vida realizando una pintura que, acorde al revisionismo característico de su época, se mueve en una vía paralela que no es ni abstracta ni figurativa. A este respecto Asger Jorn afirma que no se sitúa ni siquiera *entre* las dos, como sí sucede con algunos artistas de la Nueva Escuela de París.

[sobre el grupo Cobra]

“Nuestro arte se distingue de las dos tendencias principales del arte clásico de nuestro tiempo, el naturalismo realista y la abstracción no figurativa, no siendo ni una ni la otra, ni entre las dos como el arte de Estève, Manessier, etc.

Lo que es típico de nuestro arte es su libertad universal de expresión. Un cuadro es una superficie más o menos cubierta de colores. Superficie y colores, he aquí dos realidades que no ignoramos creando la

ilusión de espacios imaginarios. El color libre, con la materia de la superficie, es el espacio, o más bien *la atmósfera* mágica de la pintura. Esta es una de las dos realidades dialécticas de la pintura; la otra, es el hombre.”¹⁰¹ (Asger Jorn)

Asger Jorn, cuestionando muchas tendencias anteriores y contemporáneas para centrarse en la idea de la libertad de expresión (fue integrante del movimiento con activismo político La Internacional Situacionista), desconfía de los sistemas funcionales y racionalistas, y es contrario a que la razón ejerza un control determinante sobre la expresión del deseo. Como dice Jorn, “son nuestros sueños, nuestros deseos naturales, los que deben corregir nuestras reflexiones”, y matiza sin contradecirse que, no obstante, “lo abstracto no son nuestros sueños, al contrario, ellos expresan de una forma directa e inmediata la naturaleza humana”¹⁰². Estas ideas son fundamentales tanto para él como para la mayoría de los artistas que le rodean.

“El arte visual ha sido liberado simultáneamente de la función de la comunicación directa, lo que fue considerado por muchos como un progreso artístico. La obra de arte podía de ahora en adelante concebirse como forma pura. Cuando la cámara fotográfica suplantó la función de representación del arte pictórico, hasta ahora consagrada al retrato, a la vida popular y a la naturaleza, se consideró como un paso más hacia el arte puro. Igualmente se veía la arquitectura industrial moderna sin ornamento como la liberación de la función decorativa del arte. El arte de hoy ya no tiene otra obligación que ser justamente la expresión directa del hombre, transmitida a través de la propia humanidad del artista. El arte moderno es por tanto uno de los únicos lugares donde el hombre puede elevarse más allá de un mundo exterior que ha sido abandonado cada vez más al control automático de la mecánica. Este humanismo artístico ha pasado a ser la llave de un intercambio universal de experiencias que no conoce ni fronteras lingüísticas, ni políticas, ni de opinión. Una verdadera comunidad intelectual cosmopolita.

¹⁰¹ Trad. A. : Jorn, Asger, *Lettres à plus jeune*, Paris, ed. L'échoppe, 1998, pp.99-100

¹⁰² Trad. A. : Jorn, Asger, *Lettres à plus jeune*, *op. cit.*, pp.22-23

Esto es por lo que el arte no tiene en absoluto otra evolución posible, o se reagrupa alrededor de la originalidad o del origen humano, buscando la originalidad en un arte donde todos los problemas primordiales son retomados, pero de una manera absolutamente nueva y universal. Es aquí donde artistas como Jean Dubuffet, Henri Michaux, Jackson Pollock, Wols y muchos otros han comenzado a construir un mundo de pura humanidad. Un mundo que, esperemos, no va a desarrollarse en un conflicto con los otros, sino que se dirige hacia una supremacía sobre el mundo de los *objetos*, que toma cuerpo a partir de un mecanismo que no existe mas que materializando las formas que expresan un grado de perfección puramente humana y pasan a ser una expresión del arte puro.”¹⁰³ (Asger Jorn)

“...otro evento importante ha tenido lugar. Se nota, en efecto, una prolongación del dominio pictórico que concuerda extrañamente con este enfoque revolucionario del arte, una prolongación que permite la explotación total de una creación directa, un lenguaje simbólico directo, justamente el arte imaginario sin objeto. Él ha hecho posible la explotación del color dentro de un lenguaje libre. Sólo hoy en día se tiene consciencia de la considerable importancia del color.”¹⁰⁴

(Asger Jorn)

“Cada uno tenemos una forma de entender una obra. Es así como la obra de arte habla a cada persona a través de una *presencia*, en una relación íntima, que no es ni abstracta ni simbólica.

El lenguaje es el juego de símbolos con más recursos que el ser humano dispone para comunicarse con otros. Pero es precisamente el carácter *unívoco* de la comprensión el que limita la riqueza de la expresión artística, como por ejemplo la de la música. Michaux ha creado una poesía musical prodigiosa, pero no le era suficiente. Ha tropezado con uno de los problemas quizás más insoportables de la cultura moderna, a saber: los límites del lenguaje que dividen a la gente. Él decidió depurar

¹⁰³ Trad. A.: Jorn, Asger, *Discours aux pingouins e autres écrits, op. cit.*, pp.290–291

¹⁰⁴ Trad. A.: Jorn, Asger, *Discours aux pingouins e autres écrits, op. cit.*, p.32

deliberadamente su poesía expresándose en un registro puramente pictórico, donde los signos no están vinculados a ideas que podrían limitar la emoción poética.”¹⁰⁵ (Asger Jorn)

Como sucede con Moholy-Nagy o Mondrian, también Asger Jorn dedica algunos escritos a describir la evolución de su proceso pictórico desde la figuración extrema hasta su idea de abstracción. Este proceso se puede condensar en una de sus frases, cuando, al realizar sus primeras obras en las que ya no partía de ningún motivo, que no representaban *absolutamente nada*, dice: *he aprendido que se podía utilizar una forma abstracta y establecer una relación de asociación con la naturaleza mucho más grande.*

Todas las reflexiones y convicciones de Asger Jorn conducen su pintura a un estado de continua metamorfosis. Un ejemplo de ello es cómo, obedeciendo propuestas esencialmente pictóricas, los resultados inciertos que presentan las obras de Jorn obligan, según explica él mismo, a que sean éstas las que finalmente configuren los títulos, y no viceversa, pues las formas y los objetos se van transformando constantemente y adquieren nuevas identidades a medida que avanza el proceso del cuadro.

“Le Dessin de l’oeil (1936) es un estudio de esta época. Dibujé mi ojo delante de un espejo. Lo dibujé con mucha precisión y fidelidad, justamente para someterme a esta disciplina, para obtener una concepción clara del sujeto. Dibujaba igualmente las manos y las orejas, los bolígrafos, las plantas y todo aquello que caía sobre mis manos. La apuesta de este ejercicio, además de aprender a conocer todas las particularidades y todas las formas, era sobre todo aprender a restituirlas lo más claramente posible todo ello fríamente, con sobriedad e indiferencia.

Después he intentado liberarme de ello nuevamente. Los cuadros de Egil Jacobsen me han mostrado entonces verdaderamente una posibilidad de desarrollo pictórico. Es aquí también donde he aprendido que se podía utilizar una forma abstracta y establecer una relación de asociación con la

¹⁰⁵ Trad. A.: Jorn, Asger, *Discours aux pingouins e autres écrits, op. cit.*, p.285

naturaleza mucho más grande. Bjerke Petersen habla de ello en su libro sobre los símbolos en el arte abstracto.

Yo llamo simplemente al cuadro donde se percibe lo que parece un pico de pato *Composition jaune et vert* (1938) [Composición amarilla y verde], porque no representa absolutamente nada. Es una obra totalmente abstracta, donde he visto de repente una forma que se asemejaba a un pico de pájaro, y entonces simplemente he añadido un ojo. Al principio, la obra era puramente abstracta y no ha sido pintada de acuerdo a ningún motivo.”¹⁰⁶ (Asger Jorn)

‘El cuadro de *Nelson donnant des ordres avant le bombardement de Copenhague de 1807* [Nelson dando órdenes antes del bombardeo de Copenhague de 1807], fechado en 1949. Este cuadro es pintado en el ambiente tan tenso que reinaba en esta época de guerra mundial. No es la ilustración de la escena mencionada por el título, es, por el contrario, la obra terminada la que ha dado el título. Observando el cuadro, he visto esta mano tendida, que podría ser la de alguien dando órdenes, después me he puesto a pensar en Nelson, y es así como el cuadro ha encontrado un título. El cuadro no está pintado en función del título, es el título el que es creado por el cuadro.

He empezado a pintar sin pensar en lo que debía representar. El hombre del centro ha comenzado siendo una forma abstracta, antes de que me diera cuenta de que parecía un hombre. He procedido así con todas las figuras. La de la izquierda al principio era un jarrón, más tarde ha pasado a ser una especie de animal con un pico. Después me ha parecido encontrar una excitación particular en el cuadro, algo agresivo.”¹⁰⁷ (Asger Jorn)

¹⁰⁶ Trad. A.: Jorn, Asger, *Discours aux pingouins e autres écrits*, op. cit., p.143

¹⁰⁷ Trad. A.: Jorn, Asger, *Discours aux pingouins e autres écrits*, op. cit., p.146

6.3.4. Tàpies. La reivindicación de la huella humana en la pintura.

Me parece que no he sido un pintor abstracto, aunque haya empleado elementos que lo son: en cada una de mis obras hay siempre alguna cosa concreta. No podría realizar un cuadro sin que hubiera una imagen, una idea, una sugerencia..., que se refiera a la vida, que nos ayude a ver y a crear la realidad¹⁰⁸

Tàpies

Con palabras como las de Antoni Tàpies cuando afirma: *me emociona más un simple garabato o un grafismo en un muro cuando va cargado de significación humana que todos los museos del mundo*, se aprecia la nueva situación que presenta el mundo artístico europeo con el informalismo, donde se da paso a un arte que pone en estrecho contacto la materia con la sensibilidad táctil y con el universo interior más humano del artista.

Tàpies efectuó duras declaraciones contra el arte español de mediados del siglo XX paralizado por ciertas corrientes realistas, fundamentalmente como reacción a la incompreensión en España de la obra vanguardista del pintor catalán, que contribuyó a su emigración a Francia.¹⁰⁹ Pero al mismo tiempo, Tàpies rechaza también la postura excesivamente fría, impersonal y limitada a la que pueden conducir los rígidos postulados del arte geométrico reinante en las tendencias abstraccionistas. Una muestra ilustrativa de ello es cómo ante la proclama de Mondrian, Moholy-Nagy o Doesburg, quienes cansados de un ambiente excesivamente cargado de sentimentalismo habían defendido un arte universal donde no se apreciara la mano del hombre, Tàpies, aún reconociendo su valiosa aportación, rechaza la impersonalidad que durante varias décadas había dominado el arte abstracto para reivindicar el valor de la huella y de la impronta del artista, que hace al arte nuevamente más humano, más en conexión con la vida. Así, por ejemplo, queriendo en ambos casos que el arte contribuyera beneficiosamente a la sociedad, Moholy-Nagy defiende *“una nueva*

¹⁰⁸ Tàpies, Antoni, *El arte contra la estética*, Barcelona, ed. Ariel, 1978, p.207

¹⁰⁹ A este respecto ver entrevista de Torroella a Tàpies en AA.VV., *Rafael Santos Torroella entrevista a Miró, Dalí i Tàpies*, Barcelona, ed. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004.

visión que empleara formas geométricas ‘neutrales’” gracias a la intervención de las nuevas tecnologías con un “tratamiento suave e impersonal del pigmento, prescindiendo de toda variación en la textura” a fin de representar “el equilibrio perfecto entre el sentimiento y el intelecto”¹¹⁰, mientras que Tàpies, por el contrario, cree que los efectos solamente ópticos son bastante limitados y que las limitaciones se acusan todavía más en las obras de tendencia geométrica, echando en falta en ellas la huella de la mano del artista, el “milagro” del tacto que sensibiliza la materia.

“M^a José Ragué: ¿Por qué existe el arte abstracto?

A. Tàpies: El arte abstracto, como es sabido, es un intento de independizar el arte de toda relación con las imágenes de la realidad visual. En sus orígenes fue un enriquecimiento enorme porque hizo comprender que el arte puede no tener nada que ver con la imitación de aquella realidad y que se puede encontrar una expresividad de los puros colores y formas. Pero los surrealistas también percibieron en seguida, como contrapartida, su aspecto de mutilación, de “autocastigo”, porque los efectos solamente ópticos son bastante limitados. Y creo que las limitaciones se acusan todavía más en las obras de tendencia geométrica. Pasarse la vida “prohibiéndose” uno mismo otro tipo de alusiones, figurativas o no, me parece triste. Reconozco que en esto mi punto de vista debe de parecer muy parcial, pero si quiero ser sincero debo decir que, a excepción de los pioneros —en quienes a menudo el aspecto del concepto (sobre todo en Malévich) es superior a las obras—, soy poco sensible al geometrismo de los últimos años. El cinetismo lo ha querido vitalizar, pero en muchos casos tiene, para mí, un tono de física recreativa que me deja completamente frío. Claro está que esto me pasa también con otros estilos. Me emociona más un simple garabato o un grafismo en un muro, cuando va cargado de significación humana, que todos los museos del mundo. ¡Qué le vamos a hacer! La experiencia más aburrida que puede proponerme es hacerme ver una pintura abstracta geometrizable con colores planos, y no porque sea abstracta. Quizás

¹¹⁰ Moholy-Nagy, Laszló, *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus*, Buenos Aires, ed. Infinito. 1997, p.128. La cita completa se encuentra en pp.318-321, dentro del apartado *Sobre la idea de abstracción*

intervengan la aparición de la tecnología y la entrada en el arte de las cosas pulimentadas, fabricadas racionalmente con cálculos y tiralíneas y compases, que me las asimila a los objetos industrializados utilitarios. Echo en falta en ellas la huella de la mano del artista, el “milagro” del tacto que sensibiliza la materia.”¹¹¹ (Tàpies / M^aJosé Ragué)

Algunos integrantes de la nueva configuración artística europea de esta época, además de revisar los fundamentos del arte de las primeras décadas del siglo XX, también replantearon los principios de sus antecedentes directos, los surrealistas. La facción verista del surrealismo fue cuestionada por Tàpies, al considerarla excesivamente dependiente de las imágenes, excesivamente literaria, y demasiado inclinada al mundo de los sueños, de lo fantástico, lo cual conlleva un alejamiento progresivo de los valores más cercanos a la tierra, que son los que interesaban al informalismo. Como reacción, sin perder el espíritu surrealista pero recogiendo influencias decisivas del arte abstracto que conoce en París, Tàpies combina la fuerza comunicativa de los materiales y de los medios de expresión en sí mismos, propia del arte no figurativo, con su carga simbólica heredada del surrealismo.

“Yo tenía la certeza absoluta de que todo lo que había hecho hasta entonces era muy mediocre, y me sobrevino una crisis muy profunda. Me encerré en lo que yo llamo mis “cuarenta días en el desierto”, para recapitular y hacer una revisión general de mi obra. Me daba cuenta, por un lado, de que tanto los colores como las formas tenían muchas limitaciones, de hecho, ya los dadaístas afirmaron que las posibilidades retinianas eran de una notable pobreza. Pero por otra parte la crisis se concretaba también en una reacción contra el mundo excesivamente literario del surrealismo. En París ya me di cuenta de ello, al comprobar que muchas de sus técnicas eran un terreno más propio de la fotografía y del cine, porque al hacer su aparición éstos liberaron el arte de la servidumbre de representar imágenes visuales. A este respecto me impresionó mucho la campaña que organizó a favor del arte abstracto *Art d’Aujourd’hui*, revista que capitaneaba André Bloc.

¹¹¹ Tàpies, A., *El arte contra la estética*, op. cit., pp.217-218

Al recapacitar sobre las posibilidades puramente pictóricas, llegué a la conclusión de que una mancha azul acabaría representando el cielo y una roja la sangre. La asociación de ideas es inevitable.

Trabajé con una intensidad realmente agotadora. Empecé dando un araño a la tela; después otro y otro..., hasta mil. Estos araños quedaron como heridas, como cicatrices que daban testimonio de mi esfuerzo, la efervescencia de mi obsesión por concretar alguna forma en el cuadro. El resultado era que la obra producía un efecto inquietante a causa de la lucha material que se reflejaba en ella. Tenía el aspecto de una pared desconchada o de un viejo pergamino.”¹¹² (Tàpies)

¹¹² Tàpies, A., *El arte contra la estética*, op. cit., pp.205-206

6.3.5. Saura. Un nuevo concepto de espacio pictórico.

Antonio Saura, uno de los últimos grandes pintores españoles vinculados al surrealismo y al informalismo, ha realizado valiosas reflexiones sobre el arte desarrollado a mediados del siglo XX. Una de las particularidades de Saura es que, de forma análoga a Scully en el expresionismo abstracto, tuvo un estrecho contacto con el movimiento informalista, pero al mismo tiempo, debido a su juventud, percibía la situación desde una perspectiva más distanciada, abordando muy singularmente diversos aspectos del desarrollo del movimiento. Así, Saura entendía el informalismo y el expresionismo abstracto como una conclusión final a una nueva comprensión del espacio a través de la profundización en la capacidad expresiva del gesto y de la materia pictórica, que venía desarrollándose especialmente por las diversas tendencias artísticas a partir de Turner y de los impresionistas. En este proceso da mucha importancia a la relación entre las dos tendencias abstractas principales, la libre y gestual, más expresionista y surrealista, y la geométrica, que había dominado durante las primeras décadas el arte no figurativo. Ambas tendencias habían contribuido a la formación de la Nueva Escuela de París y de los diversos informalismos y expresionismos abstractos.

“Una de las grandes conquistas plásticas del siglo XX es la de considerar al cuadro como un *objeto* bidimensional, capaz de recibir en su superficie una expresión traducida igualmente mediante elementos plásticos bidimensionales. Un nuevo concepto del espacio pictórico comienza ya a aparecer en los *fauves* y expresionistas. En el impresionismo existía ya, aparte de cierto desprecio por la composición tradicional, la presencia de una nueva espacialidad (sobre todo en la serie de *Nenúfares* de Monet y en su antecesor Turner), que convierte al objeto representado en vaporosa y ardiente ansia panteísta, que desborda los límites del cuadro. En el cubismo analítico de Picasso y de Braque y en las obras más libres de Kandinsky (1911–1914), de Klee y de Miró, y especialmente a través del surrealismo dinámico de Matta y Gorky –dos

pintores obsesionados por el espacio ilimitado y caótico—, en donde se presiente una nueva estructuración del cuadro que tendrá más tarde su confirmación en las obras de Tobey, Wols, Dubuffet, Still, Rothko y Pollock, en donde por primera vez en la historia del arte occidental, es el espacio vacío, la materia informe, el gesto o la sucesión de gestos, quienes serán los principales protagonistas del cuadro, y no las formas que lo pueblan, que hasta entonces eran quienes creaban una atmósfera a su alrededor.

En las tendencias dominantes en la postguerra se hizo patente, como pocas veces en la historia del arte, la alternativa dramática entre una pintura que daba primacía a los valores racionales y constructivos y una pintura expresiva que mostraba, al contrario, una predilección por marcados aportes irracionales y geométricos. La pintura abstracta constructiva (a menudo limitada a la utilización de elementos geométricos o lineales en múltiples variantes), entonces en pujanza bajo el impulso de una generación no-figurativa que reaccionaba contra el surrealismo, se enfrentaba con aquella otra también no figurativa, pero de carácter expresionista y aformal, que estaba entonces en sus balbuceos. Entre uno y otro extremo, se encontraba toda una serie de gamas expresivas acordadas a la personalidad de diversos artistas independientes que trabajaban bajo el signo de la no-figuración, que marca la pintura de los últimos treinta años. En esta pintura, en sus más interesantes y libres ejemplos (Soulages, Stael, Poliakoff, Bazaine, Schneider, Lanskoy, etc.), la tela está ocupada sistemáticamente por una construcción que obedece aún a leyes clásicas de composición, armonías cromáticas, etc. En esta abstracción intermedia, discreta, elegante y decorativa, liberada del geometricismo extremo que no admite la huella de la pincelada, pueden percibirse aún las características de la estética tradicional con algunas influencias del expresionismo y del impresionismo, pero no una franca ruptura con el pasado.

El impresionismo, en sus últimos resultados (Monet y Bonnard), presentía ya esta anulación de la forma y los contornos (convertidos en llama, en puro espejismo, en una panteísta comunión con la luz del universo), que puede relacionarse con algunas pinturas actuales. Una

superación del impresionismo, equivalente en su pureza al musical, existe en algunas obras abstractas recientes que, no obstante, poseen aún un sello tradicional. Las obras de Bazaine, Manessier y Stael, por no citar sino los más conocidos, no están dirigidas a reflejar una imagen real o un efecto sensorial, sino a fijar una «superrealidad» no exclusivamente física, retiniana, sino su irradiación espiritual, la sensación fresca de una realidad trascendida, fuera del objetivo representativo: una percepción sensible de la naturaleza, luego plásticamente realizada bajo una elaboración intelectual que integraba la sensación a armonías y composiciones dentro de estructuras ya familiares en el arte del siglo XX. Al contrario, en algunos pintores de la misma generación (Rothko, Pollock y Wols, por ejemplo) la realidad no tiene interés en sus aspectos fragmentarios, sino que a través de una verdadera y absoluta transposición logran expresar una ambición de totalidad y de continuidad.”¹¹³ (Saura)

[Sobre abstracción y materia]

“Las obras de Fautrier, Dubuffet y Wols abrieron paso a una nueva posibilidad pictórica que ha sido practicada especialmente por los europeos. Nos referimos a la utilización desmesurada de la materia como protagonista —fundamento y fin del cuadro— y a la investigación de todas sus posibilidades expresivas. La materia, amontonada excesivamente, formando caparazones o texturas exuberantes; o por el contrario, líquida, chorreante y proyectada, provoca, en el azar o a través de un lúcido control, una serie de imágenes nuevas que muchos pintores han sabido aprovechar y canalizar. Si las obras de Fautrier y Dubuffet son todavía una representación más o menos visible de un objeto, en otros pintores la materia empleada constituye ya de por sí un objetivo, construyéndose los cuadros con la textura misma, formando un verdadero espacio-materia. En algunos pintores europeos, bajo formas de cósmica y barroca síntesis y especialmente en los españoles, de una

¹¹³ Saura, A., *Fijeza*, Barcelona, ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, pp.7-9

verdadera ascesis de color y expresión, de telúrica violencia, el cuadro queda organizado en una materia-espacio de oculta estructuración, en contraposición a otros artistas que trabajan utilizando técnicas más tradicionales. El italiano Burri, con sus construcciones de tejidos y maderas y sus violentas intervenciones, y el español Tàpies, con sus misteriosos y abisales desiertos de tierra, son los dos ejemplos más puros de esta espacialidad nueva lograda mediante el empleo de técnicas y materiales insólitos. Entre los pintores de Madrid, Millares es quien ha llevado más lejos el empleo de una materia brutal perfectamente integrada en un espacio que pugna por abrirse en todos los sentidos.”¹¹⁴
(Saura)

Confirmando la superación del debate entre abstracción y figuración, Saura plantea el arte informal y expresionista abstracto como una reconstrucción después de una ruptura con los diversos valores estéticos que se habían generado durante décadas, un *regreso a cero*, con el objetivo de alcanzar finalmente una *libertad total* en la pintura. Como dice el pintor español apoyándose en algunas obras de Asger Jorn, parece que queda “*abolida la frontera que separa la figuración de la abstracción*”¹¹⁵, con el fin de recoger y rechazar lo necesario de ambas para crear una nueva *realidad absoluta*.

“Al contrario que en el expresionismo de la primera mitad del siglo XX y de los casos aislados de la historia (Goya, el Greco, Van Gogh, etc.), en el expresionismo abstracto, bien sea figurativo o no, las formas, o los esquemas estructurales previos, son destrozados para ser luego nuevamente organizados en un complejo rítmico, obedeciendo a una geometría orgánica, inconsciente, que pretende la unificación de todo el torrente del cuadro (en su flujo y reflujo) en una sola pulsación biológica. La imagen, o una nueva estructuración no figurativa, queda recompuesta bajo imperativos expresivos y estructurales en los cuales el motivo o esquema originario ha sido traspuesto apasionadamente. De esta forma

¹¹⁴ Saura, A., *op. cit.*, pp.10-11

¹¹⁵ Saura, A., *op. cit.*, p.343

los cuadros de algunos pintores pueden ser observados indistintamente desde dos enfoques diferentes, el abstracto o el de su imagen figurativa, creándose una situación ambivalente entre los límites de lo visible y lo no visible. Se observa en los pintores informalistas una posición radicalmente distinta de toda la problemática planteada por la abstracción constructiva (Mondrian y Malévich serían quienes culminarían, con su canto del cisne, la progresiva solidificación de Cézanne y los cubistas, el fin de una era donde la razón era todopoderosa). La nueva postura no consistirá en una vuelta a la imagen (a pesar de la indiferencia a la ortodoxia abstracta de casi todos estos artistas), sino en una forma inédita de enfocar la realidad. El expresionismo clásico deforma bajo los imperativos de la pasión, pero no reconstruye el universo de acuerdo con una nueva necesidad espacial y estructural. Aquí, sí. La acción del pintor obedecerá a una necesidad totalizadora. El objeto —si es que existe— podrá servir de soporte estructural, pero será sobrepasado en el acto dramático de pintar, en su éxtasis, en aquellos instantes lúcidos donde la furia pasional puede verse compensada con el más activo control. En oposición al orden clásico de la abstracción constructiva, se intuye en las pinturas informalistas una realidad estructural que lleva consigo un verdadero replanteamiento del cuadro y que propone, a través de su consciente visión del caos, el reflejo de un ansia de realidad absoluta donde no quepa separación posible entre mundo interior y mundo exterior, materia y espíritu, espacio y gesto. Su ímpetu vital pretende dinamizar el vacío, construir el caos, espiritualizar la materia, sexualizar el universo...”¹¹⁶ (Saura)

De este modo, retomando la idea tan interiorizada de la mayoría de los artistas informalistas con respecto a su relación con los divergentes movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo XX, Saura considera el informalismo como un movimiento artístico de profunda ruptura y construcción, que había revisado, cuestionado, interiorizado y finalmente tratado *con indiferencia* muchos conceptos estéticos, algunos de ellos contrapuestos, que habían sido la espina dorsal de los diversos *ismos* y que tantas confrontaciones dialécticas y

¹¹⁶ Saura, A., *op. cit.*, pp.12-13

plásticas habían ocasionado. Con ellos se crea una nueva realidad pictórica *totalizadora*, que se desentiende de toda manifestación anterior y está determinada esencialmente por la libertad absoluta del artista que intenta expresar su pulsión más interior e individual. Según Saura, en esta renovada comprensión del arte, además de ser característica la ya mencionada superación del debate abstracción–figuración con la que el arte informal se desentiende tanto de la *concreción* de la pintura figurativa¹¹⁷ como del *decorativismo y funcionalidad* de la pintura abstracta geométrica, también se torna fundamental la profundización en las posibilidades plásticas de los medios de expresión, así como la ruptura con *el concepto de belleza tradicional*, difiriendo de la opinión del norteamericano Barnett Newman, quien la atribuye de forma exclusiva al expresionismo abstracto¹¹⁸.

“El aporte fundamental del informalismo es la voluntad de destrucción de la forma y de los conceptos espaciales y estructurales anteriores. Un conjunto de artistas revolucionarios, conscientes de la realidad angustiosa de su época, y sin ninguna pretensión de escuela o de nuevo *ismo*, ha colaborado activamente al rápido desmoronamiento de toda la herencia clasicista. El arte informal propone un regreso a cero, un volcarse en la primaria expresión, en lo amorfo, en el vacío, en el éxtasis, fuera de toda nostalgia histórica: un estado de pureza y de inocencia total frente al cuadro. El informalismo es ante todo una proposición de libertad total, el último estado de un proceso que dura ya dos siglos, en el que se observa como principal característica una indiferencia, *vis a vis*, de los problemas tenidos como fundamentales hasta ahora (como son, por

¹¹⁷ Aunque Saura no se inclina en general por la pintura figurativa, excesivamente dependiente de la apariencia visible y *ajena a la realidad actual*, sí defiende cierto tipo de figuración impregnada de gran poder e individualidad, donde incluye diversos artistas del siglo veinte, desde Picasso a Francis Bacon:

“Figuraciones, es cierto, ha habido muchas en el transcurso del siglo XX, pero la mayor parte de ellas apenas han contado en el cómputo de la modernidad. Realismos socialistas, realismos de carácter crítico y social, tardíos expresionismos y trasnochadas reminiscencias decimonónicas, no han hecho, en realidad, más que afirmar el residuo del pasado, una forma nostálgica y desvitalizada estrechamente dependiente de la realidad objetiva y carente de poder transmutador. Otra figuración, sin embargo, ha iluminado, a nuestro juicio benéficamente, el arte de la segunda mitad del siglo XX con sus presencias *anómalas*, individuales y poderosas. Este es el caso, por ejemplo, de las figuras pintadas por Picasso en los últimos años de su vida, de las figuras femeninas de De Kooning, de los retratos y de las damas de Dubuffet, de las representaciones de Lam, de Miró, de Pollock, de Giacometti y Francis Bacon, de Jorn, Appel y Alechinsky, así como las de artistas dados a conocer más recientemente como Frank Auerbach, Arnulf Rainer y Georg Baselitz.” (Saura, A., *op. cit.*, p.333)

¹¹⁸ A este respecto, ver el capítulo 6.2.4.1., dedicado a Barnett Newman dentro de este mismo apartado

ejemplo, figuración y no figuración, composición o ausencia de composición, equilibrio o desequilibrio, armonía tonal, belleza o fealdad, decorativismo o antidecorativismo), unidos probablemente por la unidad que entrega «un repudio básico de toda la geometría clásica».¹¹⁹ (Saura)

"Surgida de una necesidad de libertad, de un intenso espíritu de aventura, la pintura informalista, realizada en el éxtasis, o en el vértigo, o bajo una comunión casi mística con el vacío o la materia, es necesario contemplarla teniendo en cuenta que su belleza plástica es ajena por completo al concepto de belleza tradicional. Su mundo está formado de texturas sorprendentes, de técnicas y materias insólitas, de pasión, insurrección y protesta, de actos de amor y de inconformismo. En su éxtasis o en su paroxismo, la pintura informalista, con sus presencias torturadas o vaporizadas ofrece un tremendo contraste con la concreción de una pintura figurativa (ajena a toda preocupación actual) y con la pureza estática del abstraccionismo geométrico. Contra el excesivo decorativismo y funcionalidad arquitectónica de una pintura que llegó a sus cimas en la obsesión extraordinaria de Mondrian y Malévich, contra el utópico arte colectivo que propugnaba el neoplasticismo, contra un realismo socialista sin justificación estética posible, contra los paraísos artificiales de los surrealistas, este soplo de aire nuevo, fraguado en tan diferentes puntos del globo, refleja en su contenido vehemente y en su expresión individualista la aproximación del artista a los ritmos cósmicos, la integración del acto de pintar en el hecho de vivir, al mismo tiempo que ofrece un testimonio de nuestra época, una protesta y una denuncia de su angustia e inestabilidad."¹²⁰ (Saura)

¹¹⁹ Saura, A., *op. cit.*, pp.15-16

¹²⁰ Saura, A., *op. cit.*, pp.17-18

6.4. Hacia una nueva comprensión de lo pictórico en el arte.

Un lenguaje plástico puro

Existe una palabra sagrada, que se pronuncia —con o sin razón—respecto al arte: la naturaleza. Si para el hombre romántico ésta residía en un claro de luna, un paisaje, la flora y la fauna, las múltiples facetas del hombre, en una palabra, en el mundo visible e identificable, para nosotros esta misma naturaleza se presenta como una estructura compleja, unas veces microscópica y otras macroscópica; y, dentro de ella, íntimamente mezclada, nuestra alma. La contemplación por el exterior se transforma, pues, en participación por el interior. El artista advierte que él mismo es la naturaleza. Su visión parcial se convierte en conciencia total, necesariamente abstracta. Estas manifestaciones distan mucho de ser la condenación de la figuración del pasado. Nada está más lejos de lo natural que Leonardo o Corot; nada más cercano de lo abstracto que Piero della Francesca o Vermeer. Pero, hoy, una obra de arte que se parezca a la naturaleza, es inútil. El arte es artificial y nada natural: crear, no es imitar la naturaleza, sino igualarla e incluso superarla por una invención, de la cual, entre los vivientes, solo es capaz el hombre.

El hecho nuevo reside en el descubrimiento de un lenguaje plástico puro, que haga superfluo en la obra todo elemento extraplástico. Este lenguaje parte de cero, no quiere deber nada al pasado: crea, por su propia fuerza, su humanización y su poesía. Universal, como la sonrisa, el canto o el color, puede expresarlo todo y significar el mundo...¹²¹

Vasarely

Las manifestaciones artísticas dominantes de mediados del siglo XX que habían superado el debate de la abstracción–figuración, no presentan el final de la evolución pictórica. Otros movimientos, por empatía, a modo de reacción o por ambas cosas, prosiguen con su desarrollo, encontrando nuevos resultados o investigando con mayor profundidad en algunos ya abiertos. Al mismo tiempo, continúan su evolución corrientes inmersas en la abstracción más pura o en la figuración extrema; este es el caso, por ejemplo, del Op Art y del Hiperrrealismo.

¹²¹ Vasarely, Victor, citado en Lambert, J–C, *op. cit.*, p.122

Con todo, la pintura dejó poco a poco de ser un medio de expresión dominante en el ámbito del arte, produciéndose continuas fusiones entre la infinidad de manifestaciones artísticas que habían nacido a lo largo del siglo XX, que dan lugar a profundos cambios conceptuales y procedimentales en el proceso de la creación. Una muestra simbólica de esta fuerte transmutación se produce cuando en 1953 el pintor Rauschenberg borra un dibujo de su amigo De Kooning con su consentimiento, y presenta la hoja en blanco con el título *Dibujo borrado de De Kooning*. Así lo relata el propio Rauschenberg en una entrevista con Emmanuelle Lequeux.

“– Emmanuelle Lequeux: Tuvo la particular audacia de pedir al pintor Willem De Kooning que os confiara uno de sus dibujos con el objetivo de borrarlo: ¿era un homenaje o una especie de ironía?

– Robert Rauschenberg: Un homenaje muy respetuoso.

– Emmanuelle Lequeux: ¿Cómo se lo tomó él?

– Robert Rauschenberg: No le gustó el gesto. Al menos las cosas estaban claras. Lo vio con el mismo espíritu que veía las obras de Marcel Duchamp. Sabía que este arte existía, pero le aburría, le hubiera gustado verlo desaparecer. Sin embargo, estoy seguro de que respetaba mi actitud y mi valentía de llevar el acto a buen término.

– Emmanuelle Lequeux: Es casi un acto conceptual al pie de la letra. ¿Lo considera como tal?

– Robert Rauschenberg: Nunca lo he considerado como un acto conceptual. El concepto era importante, pero no fue real hasta que la obra estuvo hecha. El acto de realización pasó a ser tan importante como el concepto. Para mí, era una extensión de mis *White Paintings*. Algo completamente positivo, el fin de una época.”¹²²

(Rauschenberg/Emmanuelle Lequeux)

¹²² Trad. a., Rauschenberg, R., *In the gap between*, Ed. Archibooks, Paris, 2006, pp.22–23.

A este respecto se muestra a continuación otro fragmento de un *reencuentro* entre Henri-François Debailleux y Robert Rauschenberg:

“– Henri-François Debailleux: Fin de 1953, usted va a ver a De Kooning y, en razón de su demanda, él acepta pasarnos uno de sus dibujos, que usted mismo quiere borrar con la goma para apropiárselo. ¿Qué le conduce a realizar este famoso gesto?

– Robert Rauschenberg: Es la época en la que hacía cuadros blancos [*The White Paintings*]. Pensé en la manera en la que podía trasponer esto al dibujo, pues me gustaba mucho dibujar. Y me pareció que no tenía que utilizar más que una goma. Para ello era necesario que borrara arte. Comencé a hacerlo con mis dibujos pero daba la impresión de que era porque no me gustaban. Pero este no era

Esta nueva postura de Rauschenberg le había llevado también, anunciando el arte conceptual (que había dado ya sus primeros pasos con el Dadaísmo), a enviar en 1960 a una exposición colectiva de retratos un telegrama que reza: *Éste es un retrato de Iris Clert, puesto que yo lo digo*. Este tipo de eventos tiene lejanos antecedentes, como el de Alphonso Allais(1855–1905), periodista que expuso en París una hoja de papel blanco con el título “*Primera comunión de jóvenes anémicas en la nieve*”, y que realizó pinturas monocromáticas como el cuadro totalmente rojo titulado “*Cardenales furiosos recogiendo tomates en el mar rojo*”. Pero en este nuevo período estas actividades artísticas cada vez son más comunes, hasta llegar a sistematizarse, llegando a su máxima expresión en los excrementos enlatados de Manzoni o en la exposición en 1958 de Yves Klein consistente en una sala vacía. La comprensión del arte amplía sin freno sus fronteras, y sus caminos se presentan además de infinitos, inescrutables. En ésta hasta entonces desconocida situación, la pintura, que había sobrevivido desde los principios de la humanidad, es más que nunca cuestionada y se ve forzada a una continua revisión y búsqueda de su propio espacio, de un espacio que ya no mantiene unos límites definidos si no que se interrelaciona plástica y conceptualmente con los medios de expresión que van surgiendo paralelos a su propia evolución. En esta tesitura se encuentra por ejemplo el neodadaísmo más pictórico, donde se conjugan las influencias dadaístas del *objet trouvé* con la plasticidad de la pintura expresionista abstracta, como sucede con ciertas *combine paintings* de Rauschemberg, Jim Dine, Larry Rivers, Jaspers Johns, los macro cuadros de Rosenquist o las *superpinturas* de Arnulf Rainer. Si a ello se añaden los influjos de las corrientes geométricas puras, dan como resultado la Colour field painting o el minimalismo de Stella, Kelly y Noland, o las composiciones ópticas de Vasarely o Bridget Riley. Igualmente, se

el caso. En realidad, este paso correspondía simplemente a establecer una nueva técnica. Me dije a mí mismo que la única solución era hacerlo con una obra de arte de un artista famoso. En esa época De Kooning era el artista más reconocido en el ámbito internacional. Como le conocía, compré una botella de Jack Daniels y fui a llamar a su puerta, dulcemente (risas), esperando que el no estuviera. Pero estaba. Entré, bebimos una copa y le expliqué lo que quería hacer. Él primero me respondió: “Bien, esto no me gusta, pero entiendo tu idea y no quiero interferir en tu trabajo. Cogió entonces un cuadro sobre el que estaba trabajando, lo apoya contra la puerta y va a por una carpeta de donde saca un dibujo precisando: “Bien, voy a darte algo que aprecio y echaré de menos”. Después lo ha dejado y se ha dirigido hacia otra carpeta, la buena, ha sacado otro dibujo y ha precisado: “Voy a darte algo imposible de borrar (ríe)”. Me dije, Adiós gracias, me lo hace pagar, pues, en el fondo, era exactamente esto. Era un dibujo con pastel, pintura al óleo... Fue una locura el tiempo que me tiré para borrar la imagen. Y no lo conseguí completamente: cuando se le da la vuelta, se ve todavía por detrás.” (Trad. a., Rauschenberg, R., *In the gap between*, Ed. Archibooks, Paris, 2006, pp.33–34)

generarán influencias de forma inversa, produciéndose aportaciones de los movimientos pictóricos sobre otras disciplinas artísticas, como se refleja, por ejemplo, en el concepto pictórico que mantienen ciertas obras de Warhol y Wesselmann, los *décollages* de Mimmo Rotella, De la Villeglé o Vostell, los *assemblages* de Spoerri y Arman, o las composiciones espaciales del grupo Zero y Lucio Fontana.

Al mismo tiempo, la progresión de la pintura continúa su evolución considerablemente autónoma, con las singulares abstracciones de Scully, el hiperrealismo de Chuck Close, los particulares realismos de Kitaj o Sigmar Polke, o las obras entre la figuración y la no figuración de la Nueva Imagen de Susan Rothenberg y Borofsky o de los neoexpresionistas Baselitz, Immendorf, Kiefer...

A continuación, Antonio Saura relata en pocas palabras cómo, desde su punto de vista, las artes, y en especial la pintura, se enfrentan y se adaptan a los nuevos y diferentes retos que le imponen, o le sugieren, las dinámicas metamórficas de la sociedad y la cultura contemporáneas.

“La pintura informalista plantea una ruptura con los últimos reductos del humanismo clásico en sus equivalencias pictóricas más destacadas: la forma, la armonía tonal, el equilibrio, las proporciones, la composición unitaria y la estructuración centralizada. En estas pinturas, la sensación espacial es abisal, de un poder de sumersión espiritual alucinante [...]. En otras actividades artísticas asistimos a fenómenos semejantes. Bajo idéntico punto de vista podemos enjuiciar las conquistas de la música serial (la cual parece haber alcanzado una autonomía y flexibilidad ilimitadas); las experiencias sonoras de la música electrónica (hoy día en manos de verdaderos creadores); la implantación de unas características internacionales en arquitectura bajo el denominador de la comunicación espacial, de la abertura lírica a la naturaleza mediante el empleo de nuevas técnicas y materiales que permiten un planteamiento abierto en un espacio continuo. Los ejemplos podrían multiplicarse para probar cómo las artes de nuestra época reflejan un mundo en rápida transformación, en expansión y desequilibrio, que busca unas formas expresivas acordes con su dinamismo. Un mundo que vive en la

incertidumbre y en el cual se siguen sucediendo de forma cada vez más acusada, graves sacudidas y transformaciones que atañen por igual a la ciencia y a la filosofía, al arte y a la sociología. La pintura actual ofrece ejemplos de un entusiasmo creacional encaminados a expresar y a superar una crisis tan aguda. Una unidad más constante en la expresión, una estabilidad y una comunicación más acusada podrán ser posibles más adelante, si ello es realmente posible.

Para realizarse, los pintores han recurrido a técnicas novísimas puestas recientemente a disposición del artista, o han llevado las técnicas tradicionales hasta sus extremos. La materia se ve depositada con tal libertad, que se amontona peligrosamente, o al contrario, viene tan líquida y proyectada que se deshace y desintegra. Algunos mezclan materias extrañas a la pintura alcanzando amontonamientos colosales. En otros, los signos son realizados apoyando directamente el tubo en la tela, o con espátulas o instrumentos especiales. Otros riegan la pintura o trabajan las materias con crueles intervenciones. Tales técnicas y esfuerzos necesitan, para desarrollarse, superficies adecuadas. Los tamaños utilizados por la mayor parte de estos pintores son, asimismo, desmesurados. El pintor necesita saber ser libre y explorar su propia aventura en una superficie que no le ponga trabas. El espectador, asimismo, vese envuelto en sus ritmos y espacios inmensos, como si se tratara de una pantalla en cinemascopé. El espectador, a modo de *travelling*, puede acercarse o retirarse, y verse envuelto en el clima que propone el cuadro.”¹²³ (Saura)

* * *

¹²³ Saura, A., *op. cit.*, pp.14-15

7. CONCLUSIONES

La idea de diversidad no puede entenderse sin la idea de individualidad. El carácter individual del artista, que tiende a convertir su verdad particular en una verdad universal, es un eje fundamental en la creación pictórica y muy determinantemente en la extraordinaria multiplicidad de caminos artísticos que se han abierto en la pintura y desde la pintura en el siglo XX.

El valor de la personalidad en el arte es un concepto inherente a la modernidad, que ha derivado en la importancia que se ha dado a la originalidad (en el sentido de individualidad y diferencia) en la obra pictórica. Desde esta perspectiva, los artistas llevan muchos años investigando para encontrar la manera de destacar y distinguir sin ninguna duda el carácter singular de su creación. Esta búsqueda se realiza sobre los elementos que pueden participar o incidir en la elaboración de una obra, desde los distintos medios pictóricos hasta las numerosas maneras de entender la temática o las cuestiones conceptuales con las que se puede dar forma a la pictoricidad. Todo ello configurado desde el efecto multiplicador que se produce a partir de la interrelación entre el artista y el entorno.

Al habernos adentrado en la profundidad del pensamiento de los artistas, hasta donde sus manifestaciones y nuestro límite nos han permitido llegar, se puede entender este trabajo como una parte del proceso de acercamiento a las causas y circunstancias que mueven la creación de la obra de arte personal.

Dentro de este amplio campo de estudio, hemos centrado la investigación, tal como se especificó en la introducción de la tesis, en cuestiones substanciales que se mantienen presentes en mayor o menor medida en las declaraciones y textos de los pintores, y que inciden de forma directa en el proceso pictórico dentro de ese margen abierto e indefinido que existe entre la idea y la ejecución procedimental de la obra.

Como se puede observar y deducir del conjunto de manifestaciones de los pintores citados, no se puede establecer una definición de arte unánime y consensuada por ellos, ni tampoco un método magistral que determine cómo conseguir la realización de una obra de arte. En todo caso, se puede confirmar que una de las constantes en el proceso creativo de los grandes artistas no es la búsqueda de una fórmula, sino su huida permanente de ella. Esta conclusión es un indicador elemental de la propia esencia del arte, de su estado continuo de movimiento y transformación, de la complejidad en la que se genera el proceso artístico y de la diversidad de causas que inciden en él, que lo configuran y que le confieren una amplitud y enriquecimiento sin límites. Todo ello, en definitiva, mantiene al arte vivo.

* * *

El referente más importante para los artistas presente en todas las épocas de la humanidad ha sido la naturaleza, en la cual el ser humano está inmerso, formando parte de ella. El conocimiento del pintor se asienta en la experiencia perceptiva, seleccionando la información que transforma a través de su visión personal. En el transcurso de la historia queda reflejada la relevancia que ha tenido la mimesis en la configuración del arte. La necesidad de evocar plásticamente la naturaleza ha sido una constante en la evolución del hombre y de su pintura. A partir de esa fuente inagotable que es la búsqueda de la representación (en la que va implícito el deseo de apropiación y de posesión) el proceso creativo de la pintura ha desarrollado su propio lenguaje, generando innumerables registros pictóricos. El pintor interviene en la totalidad del proceso, originándose una relación íntima con el entorno natural y con la elaboración de la obra.

De los textos de los artistas estudiados, se desprende que, aunque prácticamente la relación mimética entre arte y naturaleza ha dejado de ser un objetivo, ésta última sigue siendo una referencia fundamental en la evolución de la pintura de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, desde aquellos que a partir de su profunda interrelación con ella han establecido las bases pictóricas del arte moderno, hasta los que, desde su intento de desvincularse de la misma, han abierto nuevos caminos expresivos. Pero no sólo desde su afirmación o su negación ha mantenido un papel principal, sino que, por ejemplo, la naturaleza

ha sido el lugar donde se apoyan abiertamente las raíces de los pioneros de la pintura no figurativa, que fueron los que finalmente impulsaron las corrientes abstractas más puras.

La naturaleza ha constituido, por tanto, la base del desarrollo de la pintura a lo largo de la historia. No obstante, los diferentes lenguajes expresivos que se han ido construyendo en el transcurso del tiempo han llegado a tener un valor propio y una identidad para ser representados por sí mismos, pudiendo ser a la vez referencia, medio y objeto.

En el pintor siempre influyen las referencias pictóricas de una forma menor o mayormente intensa. Con sus declaraciones transmite una rica información sobre cómo son sus modos de interacción sensible con el variado entorno artístico en el que está inmerso. Su relación específica con la pintura ajena a la suya genera un material directo inestimable. El pintor reacciona ante ella por aceptación o por negación, con lo cual toda manifestación artística tiene potencialmente capacidad de incidir e inferir en su propia obra. Cada artista, en cada momento de su trayectoria, busca o encuentra referencias que no tienen por qué ser únicamente contemporáneas o muy lejanas en el tiempo. Busca aquello con lo que se identifica, intentando encontrar secretos y resoluciones que pueda integrar en su proceso pictórico con el objeto de enriquecerlo y consolidarlo.

La mirada es selectiva. Son muy heterogéneas las razones por las que puede surgir la empatía, la indiferencia o la confrontación; y así como ciertos contextos o acontecimientos del entorno tienen la capacidad de sintonizar con un individuo en particular, hay otros que pasan para él desapercibidos, y unos terceros que directamente le producen rechazo. Igualmente, hay una serie de obras y de autores que por sus cualidades intrínsecas pueden tener más nivel de consenso en un tipo de artistas y sin embargo no existir en otros. Así ocurre en el proceder del pintor, en su relación selectiva, tanto de su entorno referencial vital como pictórico. Las distintas opiniones y consideraciones que los pintores han ido haciendo al respecto, originan una especial riqueza expresiva en el lenguaje analítico de la pintura. Sus valoraciones sobre las manifestaciones artísticas, además de las de historiadores y teóricos del arte, han sido decisivas para mantenerlas vivas, confirmando que una obra no acaba cuando el autor la

ha finalizado materialmente, sino que entra en la historia e interviene permanentemente en la progresión, actualización y configuración del proceso de la creación. Las obras magistrales no solo sirven como portadoras de información técnica del lenguaje pictórico, sino como referentes constantemente abiertos para la reflexión.

Dentro de la evolución del arte, la abstracción es un elemento catalizador del proceso histórico de la pintura e impulsor del espíritu renovador y creador que desencadenará la diversidad artística del siglo XX. La abstracción marca un antes y un después en el hecho pictórico. No es un *ismo*, no es solamente un eslabón en la trayectoria del arte, es un crisol en el que se funden cuestiones fundamentales de las funciones de la pintura. Crea una nueva visión que, en esencia, no es una ruptura con el pasado, sino una alternativa que, surgiendo de los componentes que el debate y el proceso histórico han aportado, descubre que ha llegado el momento en que la pintura es el objeto, que se materializa y va adquiriendo su significado en la medida en que progresa el cuadro. La abstracción da definitivamente a lo pictórico la categoría de organismo autónomo, y se desencadena un nuevo renacimiento en el arte, en el que las formas de expresión en sí mismas constituyen un motor determinante de la creación. El medio es el fin y el arte es proceso.

A lo largo del desarrollo del arte en su realidad configurada al margen de lo referencial, se produce un continuo debate entre el qué y el cómo, entre la temática y los medios de expresión. Desde la pintura, especialmente con el informalismo y el expresionismo abstracto, se relativiza, en términos generales, la confrontación entre figuración y abstracción, abordando la cuestión artística, si cabe, desde un sentido más global en el que la temática, las referencias visuales y los medios de expresión forman parte de la dialéctica creativa en la medida de sus necesidades expresivas, y no desde una escala de valores predefinida. Así, se mantiene la importancia de la pintura como pintura, pero también se produce la recuperación del tema y la consideración de los innumerables elementos figurativos como importantes factores potenciales para el enriquecimiento del lenguaje artístico, multiplicando de este modo exponencialmente las posibilidades creativas.

El pintor, el entorno, la autonomía conferida a la conformación de la obra y la libertad en la interrelación de los agentes que intervienen en el proceso de la creación, son decisivos en la diversidad de vertientes artísticas que se generan en el siglo XX.

* * *

El artista acaba manifestando en mayor o menor medida sus ideas. De la lectura de las numerosas declaraciones teóricas de los pintores quedan registrados en el lector muchos mensajes que le permiten acercarse al sentimiento, a las inquietudes y a la extensa variedad de estadios intelectuales en los que se desenvuelve el proceso creativo.

Cada reflexión de pintor expuesta en este trabajo es relativa, no hay por qué tomarla como una conclusión definitiva, pues además del valor en sí misma, es muy importante su consideración como parte constructiva y constitutiva de su pensamiento, y a su vez, como parte del conjunto de pensamientos fragmentarios que conforman la filosofía pictórica colectiva.

Dentro de las ideas que fluctúan en la mente del pintor de la modernidad, unas funcionan como fundamentos para la elaboración de su obra, pero otras se convierten en objetivos a combatir porque a su entender personal, que es el que interesa en definitiva al artista, son obstáculos e impedimentos intelectuales, psicológicos y formales para el desarrollo de su creatividad y de la evolución de la pintura.

Estas ideas se muestran en muchos casos explícitamente por el propio artista en su afán de argumentar y justificar un manifiesto o una propuesta alternativa. Hemos observado que algunas de sus determinaciones son apasionadas e imperativas. La radicalidad, el ímpetu y la contundencia son características expresivas definitorias del lenguaje verbal y escrito de la mayoría de los pintores. Creemos que se debe entender que ello no solo responde a impulsos emocionales, sino también a reacciones y detonantes estratégicos y metodológicos que contribuyen a la defensa de sus pensamientos y a su autoafirmación.

Por estas razones, las declaraciones de los pintores son a menudo escuetas, pero a la vez certeras. Muchos de ellos exponen sus opiniones de forma puntual, de manera fragmentaria, utilizando un lenguaje sucinto para explicar sus principios artísticos y recurriendo en ocasiones a muy diversos conceptos metafóricos que se entremezclan con los específicamente pictóricos. También se encuentran pintores que han desarrollado sólidas teorías artísticas con la suficiente cantidad de reflexiones como para ofrecer una impresión más extensa de los motivos que le preocupan, dejando traslucir con ello una parte significativa de su personalidad, de su proceso intelectual y emocional en relación con el arte, y también con el mundo. Aquellos que se han implicado con mayor énfasis en la expresión verbal o escrita en cuanto a su relación con el entorno y con su obstinación en la pintura, sirven como importantes referentes para la aproximación al conocimiento de lo que pasa por la imaginación en el ámbito de la creación íntima, individual, personalizada.

* * *

Los mecanismos del pensamiento y de la creación están en constante movimiento. Las ideas fluyen vertiginosamente. Los campos artísticos específicos traspasan sus fronteras invadiendo otros espacios. Se multiplican los mestizajes. Cualquier fase de la evolución procesual de una obra puede ser el fundamento medular de una alternativa artística. Al mismo tiempo, todo forma parte del proceso: el entorno natural, social, cultural, la elaboración material de la obra, la identidad del pintor, sus reflexiones, su relación de intimidad con el exterior y con la pintura... Todo ello contribuye a que cada artista sea un caso particular, con un proceso creativo único.

Los factores que constituyen la personalidad, de tipo genético, cultural o experimental definen, entre otras cosas, que los gustos y las preferencias son muy peculiares. Los estímulos actúan por muy variadas causas porque ningún individuo, ni la trayectoria de sus experiencias, es repetible. Tampoco es repetible su obra. A eso hay que añadir además que los tiempos y los momentos de evolución, tanto a nivel personal como pictórico, también son diferentes. Todo es metamorfosis, las tendencias se transforman y los orígenes son muchas veces enigmáticos.

Cada artista tiene su orden particular de valores, y de ahí la dificultad o imposibilidad del consenso total en sus opiniones. No obstante, y sin perder por ello su singularidad, existen entre los pintores numerosas similitudes en sus objetivos y en sus métodos técnicos, e incluso en sus palabras, encontrándose pensamientos coincidentes o similares, así como una serie de cuestiones que de una u otra manera son frecuentemente comunes y afectan a la conformación de su obra. Entre ellas reseñamos: La intensidad emocional y la capacidad de implicación. La búsqueda de un concepto estético propio. El intento de imprimir en la obra una personalidad diferenciada del resto. La hipersensibilidad a todo lo que sucede en el entorno. La relación con la naturaleza: como fuente de referencia, como maestra, como pasión, como negación, como objetivo, como problema, como solución... El debate entre abstracción y figuración, entre arte y realidad. El debate temático. El debate con el proceso pictórico. La obsesión por convertir puntualmente la parte en el todo. El afán perfeccionista. El sentimiento de incompreensión, de falta de reconocimiento, de impotencia por no conseguir sus objetivos. La rebeldía. La contradicción. La obsesión reflexiva. La necesidad de definir el arte. La búsqueda de la verdad. La pretensión de que su verdad personal se convierta en verdad general, pero sin perder su carácter de autor. El deseo de cambio y transformación. La necesidad vital de integrar arte y entorno a través de la experiencia procesual del lenguaje creativo. La autoafirmación. El debate de fondo entre la razón y el sentimiento...

Aunque estos valores son patrimonio del gran colectivo de los artistas, en este caso de los pintores, se dan generalmente en momentos puntualmente distintos. Por tanto, la coincidencia es relativa. No es posible reproducir exactamente la realidad, ni como mimesis del natural ni como representación de una idea. Los artistas tienden a estar en permanente estado de absorción, su temperamento está dotado de una desarrollada sensibilidad y se mueven por múltiples estímulos, cambiando constantemente sus decisiones. Con todo, y aunque su sentido emocional se debate constantemente con su racionalidad intentando buscar soluciones a sus interrogantes, los artistas suelen acabar dando prioridad a sus sentimientos.

* * *

A lo largo de esta investigación, se desprende una condición inherente en el artista que actúa como mecanismo generador e impulsor de la creación, se trata de su capacidad de duda y su capacidad de decisión. La duda y la decisión son partes estructurales de la propia existencia y de la construcción de la obra, marcan la acción constante de la creación y generan en el pintor un estado permanente de movimiento y traslación, son parte y causa esencial de la condición vital que impulsa el arte. La duda y la decisión están integradas en un proceso continuo de reflexión y actividad pictórica. El artista se debate consigo mismo, con su entorno y con los diferentes tipos de arte y de artistas que le importan, tanto por concordancia y aceptación, como por antagonismo.

Durante el desarrollo del proyecto se muestra que el pintor está continuamente desplazándose intelectualmente en busca de ideas e imágenes, y de maneras de resolver conceptual y técnicamente de otros referentes pictóricos que den razón de ser a su trabajo. El arte es proceso, está vivo, está en constante mutación, y su realidad está siempre constituida de mestizaje. No existe un sistema que asegure la creación ni una definición exacta y estable de lo que es el arte. Es como si el concepto arte no tuviera capacidad de ser si no fuese por el concepto puntual que lo adjetiva y activa y por lo tanto lo somete a un debate casi permanente, consustancial a la naturaleza creativa del pintor.

* * *

La indagación en el pensamiento de los artistas en relación a los temas tratados a través de sus palabras, confirma que el proceso creativo está constantemente activado por los mecanismos del cambio y por la interrelación entre el entorno, la multiplicidad referencial y la propia evolución de los medios pictóricos. Todo ello potencia el efecto multiplicador de la diversidad y de la libertad creativa, y fortalece el valor del carácter individual del artista. Así, nos aproximamos a la idea de que existen tantas posibilidades artísticas como cada una de las innumerables fases del proceso creador del artista.

Llegamos a la conclusión de que en el período histórico abordado la evolución pictórica no es lineal. En el tiempo dedicado a la construcción de una obra, e incluso de una trayectoria artística, se realizan innumerables decisiones y

modificaciones conceptuales y procedimentales que sobrepasan los límites de la predicción. Retomando el espíritu de Schlegel, referenciado en la introducción, constatamos que cada idea fragmentaria del pintor tiende a convertirse en el centro de su pensamiento y puede actuar como elemento impulsor de la obra. Los artistas defienden sus propuestas sobre lo que debe ser el arte, y cada una de ellas genera otras nuevas propuestas. Ante cualquier definición surgen otras que intentan complementarla, matizarla, o directamente contradecirla. En el siglo XX es aún mucho más complicado lograr el consenso, dado el carácter determinantemente personal del artista en defensa de sus propias convicciones sobre el mundo y la obra. Si el arte, como la vida, se desarrolla en una constante mutación, también los intentos de definirlo son simplemente aproximativos y, consecuentemente, relativos. Como se desprende del desarrollo de esta investigación, esta forma de entender el arte marcada por la diversidad y la mutabilidad, que configura una de las esencias del proceso creativo del siglo XX, fue ya extraordinariamente vislumbrada en 1830 por Caspar David Friedrich, autor de las palabras de pintor con las que cerramos este último capítulo de la Tesis, que no de la investigación, y que dejan completamente abierto el camino por andar en el proceso pictórico personal.

“Pronto será, entre los muchos pareceres, también éste mi parecer: la rigurosa imitación de la naturaleza hasta la mínima particularidad debe ser la aspiración del arte. Pero entonces: rigurosa y también esclava imitación de la naturaleza y ejecución ultra-dimensional son propias del arte malogrado. El arte no debe en modo alguno proponerse el engaño, y ejecuciones de tal dimensión constriñen la imaginación del espectador; la imagen sólo debe insinuar, y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla... Pronto se enseñará que concentrar la luz en un punto es absolutamente imprescindible para conseguir un efecto, y que ha de reconocerse a Rembrandt en este asunto como el modelo por excelencia. Pero luego se enseñará a su vez que el verdadero artista debe despreciar tales medios comunes que producen un efecto fulminante. Tan pronto se aconseja utilizar mucha pasta de color, pues si no, la pintura apenas duraría; tan pronto lo contrario: ¡Oh, debe economizarse mucho al aplicar los colores,

y también repintar de continuo, pues si no, no podría mantenerse la claridad! También se recomienda que, en la medida de lo posible, se lleve a cabo todo en una sola sesión, para conservar así la claridad en la ligereza y la libertad en el color y la pincelada, pues todo repinte posterior estaría ligado, y, con ello, atado, a un repinte anterior. Pero, ¿qué hay que hacer y qué hay que dejar de hacer ante tanto parecer y tantas doctrinas contradictorias? ¡Sigue la voz interior y acepta lo que te dice, y deja para los otros lo que a ellos les parezca justo, o no atiendas a nada de todo eso, pues no todo es para todos!"¹

¹ Caspar David Friedrich citado en AA.VV.(ed. Arnaldo, J.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, ed. Tecnos, 1994, p.53

8. FUENTES DOCUMENTALES

8.1. Bibliografía general.

AA.VV., *Arte del s. XX*, Köln, ed. Taschen, 2001.

AA.VV., *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, ed. Sílex, 1994.

AA.VV., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, ed. Tecnos, 1994.

AA.VV., *Historia Universal del Arte* (10 volúmenes), Barcelona, ed. Planeta, 1990.

AA.VV., *La abstracción en el Paisaje. Del Romanticismo Nórdico al Expresionismo Abstracto* (Cat.), Madrid, ed. Fundación Juan March, 2007.

AA.VV., *L'École de Paris. 1904-1929, la part de l'Autre*, París, ed. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001.

AA.VV., *Los orígenes del Arte Moderno 1850-1900*, Madrid, ed. Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2004.

AA.VV., *Mundos interiores al descubierto* (Cat.), Barcelona, ed. Fundación "la Caixa", Irish Museum of Modern Art, Whitechapel Gallery, Londres, 2006.

AA.VV., *Vanguardias rusas* (Cat.), Madrid, ed. Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2006.

ANFAM, David, *El expresionismo abstracto*, Barcelona, ed. Destino, 2002.

ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura*, México D.F., ed. Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, UNAM, Colección Mathema, 1996.

APELLÁNIZ, Juan María, *La abstracción en el arte figurativo del Paleolítico*, Bilbao, ed. Universidad de Deusto, 2001.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, ed. Antonio Machado Libros (La balsa de la Medusa), 2001.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, ed. Alianza Forma, 1995.

- ASHTON, Dore, *La Escuela de Nueva York*, Madrid, ed. Cátedra, 1988.
- BAHR, Hermann, *Expresionismo*, Murcia, ed. Colección de arquitectura, 1998.
- BALZAC, Honoré de, *La obra maestra desconocida*, Madrid, ed. Visor Libros, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*. Murcia, ed. Colección de Arquitectura, 2004.
- BELL, Julian, *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*, Barcelona, ed. Nueva Galaxia Gutenberg, 2001.
- BERGER, John., *Teoría de lo visible*, Madrid, ed. Árdora, 1997.
- BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto. 1900–1960*, Madrid, ed. Cátedra, 1992.
- BOZAL, Valeriano, *Los primeros diez años. 1900–1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, ed. Visor Distribuciones (La balsa de la medusa), 1991.
- *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura. 1900–1939*, Madrid, ed. Espasa Calpe (Summa Artis. Historia general del arte), 2000.
 - *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura. 1939–1990*, Madrid, ed. Espasa Calpe (Summa Artis. Historia general del arte), 2000.
- BRETON, A., *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, ed. Visor, 2002.
- CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, Madrid, ed. Akal, 2002.
- CHILVERS, Ian, *Diccionario del Arte del siglo XX*, Madrid, ed. Complutense, 2001.
- CIRLOT, Juan–Eduardo, *El espíritu abstracto*, Barcelona, ed. Labor, 1993.
- CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista*, Madrid, ed. A. Machado Libros (La balsa de la medusa), 2000.
- COLLINGWOOD, R.G., *Los principios del arte*, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- COROT, C., *Corot narrado por él mismo y por sus amigos*, Buenos Aires, ed. El ateneo, 1948.
- COURBET, G., *Correspondance*, París, ed. Flammarion, 2007.

- DA VINCI, Leonardo, *Cuadernos de notas*, Madrid, ed. E.M.(Distribuciones Mateos), 1993.
- *Tratado de pintura*, Madrid, ed. Akal, 2004.
- DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*, Madrid, ed. Cátedra, 2002.
- *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX*, Madrid, ed. Cátedra, 2002.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte*, Barcelona, ed. Paidós, 1999.
- DELACROIX, Eugène, *Diccionario de Bellas Artes*, Madrid, ed. Síntesis, 2001.
- DELACROIX, Eugène, *El puente de la visión. Antología de los diarios*, Madrid, ed. Tecnos, 1998.
- DEMPSEY, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*, Barcelona, ed. Blume, 2002.
- DIDEROT, Denis, *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid, ed. Tecnos, 1988.
- DUBE, Wolf-Dieter, *Los expresionistas*, Barcelona, ed. Destino, 1997.
- DURERO, *Diario de Durero en los Países Bajos (1520–1521)*, Coruña, ed. Camiño do Faro, 2007.
- ECO, U., *La definición del arte*, Barcelona, ed. Martínez Roca, 1970.
- FIEDLER, K., *Escritos sobre arte*, Madrid, ed. Visor Dis. (La balsa de la medusa), 1991.
- FISCHER, E., *La necesidad del arte*, Barcelona, ed. Península, 2001.
- FRIEDRICH, C.D. / CARUS, C. G., *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, France, ed. Klincksieck, 2003.
- GIMPEL, Jean, *Contra el arte y los aristas o el nacimiento de una religión*, Barcelona, ed. Gedisa, 1979.
- GOETHE, J.W., *Escritos de arte*, Madrid, ed. Síntesis, 1999.

- GOLDING, John, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Madrid-México, ed. Turner-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GOMBRICH, Ernst H., *Historia del arte*, Madrid, ed. Alianza Forma, 1992.
– *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Madrid, ed. Debate, 2002.
- GOYA, Francisco de, *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, ed. Itsmo, 2003.
- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, ed. Paidós, 2002.
– *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, ed. Siruela, 2006.
- GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX*, Madrid, ed. Alianza Forma, 2001.
- HAUSER, Arnold, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Madrid, ed. Guadarrama, 1975.
- HOSPERS, John, *Significado y verdad en el arte*, Valencia, ed. Fernando Torres, 1980.
- HUGHES, Robert, *A toda crítica*, Barcelona, ed. Anagrama, 1997.
– *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Barcelona, ed. Nueva Galaxia Gutenberg, 2000.
- JANSON, H.W., *Historia general del arte. Vol 4. El mundo moderno*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1991.
- KAHNWEILER, Daniel Henry, *Mis galerías y mis pintores*, Madrid, ed. Árdora, 1991.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Artes visuales en el siglo XX*, Colonia, ed. Könemann, 2000.
– *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, ed. Destino, 1998.
- MANN, Thomas, *El artista y la sociedad*, Madrid, ed. Guadarrama, 1975.
- MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, ed. Akal, 2001.
- NOCHLIN, Linda, *El realismo*, Madrid, ed. Alianza Forma, 2002.

- POUSSIN, Nicolas, *Cartas y consideraciones en torno al arte*, Madrid, ed. Visor Distribuciones (La balsa de la medusa), 1995.
- RAGON, Michel, *Diario del arte abstracto*, Barcelona, ed. Destino, 1992.
- READ, Herbert, *Carta a un joven pintor*, Buenos Aires, ed. Siglo veinte, 1976. –
Diccionario del arte y los artistas (edición revisada, ampliada y actualizada por Nikos Stangos), Barcelona, ed. Destino, 1995.
 – *Historia de la pintura moderna*, Barcelona, ed. Serbal, 1988. –
Las raíces del arte, Buenos Aires, ed. Infinito, 1971.
- REWALD, J., *Historia del impresionismo, Vol. I y II*, Barcelona, ed. Seix Barral, 1981.
- REYNOLDS, Joshua, *Quince discursos pronunciados en la Real Academia de Londres*, Madrid, ed. Visor Libros, 2005.
- RILKE, R., M., *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, ed. Paidós, 2000.
- RUSH, Michael, *Nuevas expresiones artísticas a finales del s. XX*, Barcelona, ed. Destino, 2002.
- SCHAPIRO, Meyer, *El arte moderno*, Madrid, ed. Alianza, 1993.
- SCHLOSSER, Julius, *La literatura artística, Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, ed. Cátedra, 1993.
- STANGOS, Nikos, *Conceptos del arte moderno*, Barcelona, ed. Destino, 2000.
- TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1977.
- THOMAS, Karin, *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, ed. Serbal, 1988.
- THOMSON, George, *Los orígenes de la ciencia y el arte. El surgimiento de la esencia humana*, Buenos Aires, ed. Leviatán, 1986.
- TOLSTOI, León, *¿Qué es el arte?*, Madrid, ed. Alba, 1999.
- VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, ed. Cátedra (Grupo Anaya), 2004.

- WICK, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, ed. Alianza Forma, 1986.
- WIND, Edgar, *Arte y Anarquía*, ed. Taurus, 1967.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, ed. Espasa Calpe, 1999.
- WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*, Madrid, ed. Fondo de Cultura Económica, 1997.

8.2. Bibliografía específica.

- AA.VV. *Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford (UK), ed. Blackwell Publishing, 2007.
- AA.VV., *Arte y arquitectura futuristas (1914–1918)*, Murcia, ed. Colección de arquitectura, 2002.
- AA.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, ed. Taurus, 1987.
- AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900–1945)*, Madrid, ed. Istmo, 1999.
- AA.VV., *Después de Montañas y mar: Frankenthaler 1956–1959 (Cat.)*, Bilbao, ed. Guggenheim Bilbao Museoa, 1998.
- AA.VV., *Jackson Pollock*, Barcelona, ed. Circe, 1991.
- AA.VV., *Nicolas de Staël (Cat.)*, París, ed. Centre Pompidou, 2003.
- AA.VV., *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–London, 2003.
- AA.VV., *“Revue d’Esthétique”. La práctica de la pintura*, Barcelona, ed. G. Gili, 1978.
- AA.VV., *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, Barcelona, ed. G. Gili, 1980.
- AA.VV., *The impact of Chaim Soutine. De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon*, Ostfildern–Ruit, Germany, ed. Hatje Cantz Publishers, 2002.

- ALBERS, Josef, *La interacción del color*, Madrid, ed. Alianza Forma, 2005.
- BACHELARD, Patrice, *Derain. Un fauve pas ordinaire*, París, ed. Gallimard / Paris Musées, 2000.
- BACON, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, ed. Gallimard, 1996.
- BALTHUS, *Memorias*, Barcelona, ed. Debolsillo, 2003.
- BECKMANN, M., *Escritos, diarios y discursos*, Madrid, ed. Síntesis, 2003.
 – *Écrits*, París, ed. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002.
- BERNARD, Émile, *Propos sur l'art 2*, París, ed. Séguier, 1994.
- BOCCIONI, U., *Estética y arte futuristas*, Barcelona, ed. El Acantilado, 2004.
- BONNARD, P. / VUILLARD, E., *Correspondance*. ed. Gallimard, 2001.
- BRAQUE, Georges, *El día y la noche*, Barcelona, ed. El Acantilado, 2001.
- BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, Madrid-México, ed. Turner-Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CABANNE, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, ed. Anagrama, 1972.
- CÉZANNE, P., *Correspondencia*, Madrid, ed. Visor Dis. (La balsa de la medusa), 1991.
- CARRÁ, Carlo, *Pintura metafísica*, Barcelona, ed. El Acantilado, 1999.
- CARRASCO, Eduardo, *Nuevas conversaciones con Matta*, Santiago de Chile, ed. Lom, 2002.
- CHAGALL, M., *Mi vida*, Barcelona, ed. Acantilado, 2004.
- CHIPP, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, ed. Akal, 1995.
- CHIRICO, Giorgio de, *L'Art métaphysique*, París, ed. L'Échoppe, 1994.
 – *Memorias de mi vida*, Madrid, ed. Síntesis, 2004.
- CIRLOT, Lourdes, *Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, ed. Parsifal, 1999.
- DALÍ, S., *Diario de un genio*, Barcelona, ed. Tusquets, 2004.

- DUBUFFET, J., *Bâtons rompus*, París, ed. Les éditions de minuit, 1986.
– *Escritos sobre arte*. Barcelona,, ed. Barral, 1975.
- FAERNA, José María, *Kupka*, Barcelona, ed. Globus, 1995.
- FEININGER, L. / TOBEY, M., *Years of Friendship, 1944–1956*.
The correspondence of Lyonel Feininger and Mark Tobey, Ostfildern–Ruit (Germany), ed. Hatje Cantz Verlag, 2006.
- GASQUET, Joachim, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, ed. Gadir, 2005.
- GAUGUIN, P., *Escritos de un salvaje*, Barcelona, ed. Barral, 1974.
– *Escritos de un salvaje*, Madrid, ed. Istmo, 2000.
- GLEIZES, A. / METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, Murcia, ed. Colección de arquitectura, 1986.
- GRIS, Juan, *Correspondance avec Léonce Rosenberg. 1915–1927*, París, ed. Centre Pompidou, 1999.
– *Correspondencia y escritos*, Barcelona, ed. El Acantilado, 2008.
- GROSZ, G., *El rostro de la clase dominante & ¡Ajustaremos cuentas!*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1977.
– *Un sí menor y un NO mayor*, Madrid, ed. Anaya, 1991.
- HALÉVY, Daniel, *Degas parle*, París–Genève, ed. La Palatine, 1960.
- HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, ed. Nueva visión, 2003.
- HAUSMANN, Raoul, *Considerations objectives sur le rôle du dadaïsme*, París, ed. L'Échoppe, 1994.
- JORN, Asger, *Discours aux pingouins e autres écrits*, París, ed. École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
– *Lettres à plus jeune*, París, ed. L'échoppe, 1998.
- KAHLO, Frida, *Ahí les dejo mi retrato*, Barcelona, ed. Lumen, 2005.

- KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, Barcelona, ed. Cuaderns Crema, 1995
- *Six entretiens avec Picasso*, París, ed. L'échoppe, 1995.
- KANDINSKY, W. *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, ed. Alianza Forma, 1998.
- *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, ed. Paidós, 2000.
 - *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, ed. Síntesis, 2003.
 - *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, ed. Paidós, 2000.
 - *Mirada retrospectiva*, Barcelona, ed. Emecé, 2002.
- KANDINSKY, W. / MARC, F., *Correspondencia*, Madrid, ed. Síntesis, 2004.
- *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*, Barcelona, ed. Paidós, 1989.
- KLEE, P, *Bases para la estructuración del arte*, ed. Coyoacán (México, D. F.), 2004.
- *Diarios 1898–1918*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1999.
 - *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, ed. Cactus, 2007.
- LARIONOV, Michel, *Une avant-garde explosive*, Lausanne, ed. L'Age d'Homme, 1978.
- LAMBERT, Jean-Clarence, *Pintura abstracta*. Madrid, ed. Aguilar, 1969.
- LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, Barcelona, ed. Paidós, 1990.
- LORENZ, Ulrike, *Otto Dix*, Madrid, ed. Fundación Juan March-Arte y Ciencia S.A., 2006
- LOTHE, A., *Tratado del paisaje*, Barcelona, ed. Poseidón, 1985.
- MAGRITTE, René, *Escritos*, Madrid, ed. Síntesis, 2003.
- MALÉVICH, K., *Escritos*, Madrid, ed. Síntesis, 2007.
- MARC, F., *Écrits et correspondances*, París, ed. École nationale supérieure des beaux-arts, 2006.
- MATISSE, H., *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, ed. Debate, 1993.
- MICHAUX, Henri, *Escritos sobre pintura*. Murcia, ed. Colección de Arquitectura, 2000.

- MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 2001.
- MOHOLY-NAGY, Laszló, *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus*, Buenos Aires, ed. Infinito. 1997.
- MONDRIAN, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, México D.F., ed. Coyoacán, 2007.
- *La nueva imagen de la pintura*, Murcia, ed. Colección de Arquitectura, 1993.
- *Realidad Natural y Realidad Abstracta*, México D.F., ed. Coyoacán, 2005.
- MUNCH, Edvard, *The Private Journals of Edvard Munch*, Madison, Wisconsin(E.E.UU.), ed. The University of Wisconsin Press, 2005.
- MOTHERWELL, R., *The writings of Robert Motherwell*, Berkeley/Los Angeles/London, ed. University of California Press, 2007.
- NEWMAN, Barnett, *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid, ed. Síntesis, 2006.
- PEPPIATT, Michael, *Entretiens avec Francis Bacon 1963-1989*, París, ed. L'Échoppe, 1998.
- PICABIA, Francis, *Escritos en Prosa. 1907-1953*, Valencia, ed. IVAM-Colección de Arquitectura, 2003.
- PICASSO, P., *Propos sur l'art*, ed. Gallimard, 1998.
- RAILLARD, Georges, *Conversaciones con Joan Miró*, Barcelona, ed. Gedisa, 1998.
- RAUSCHENBERG, Robert, *In the gap between*, ed. Archibooks, París, 2006
- REDON, Odilon, *A soi-même*, París, ed. José Corti, 2000.
- RENOIR, P.-A., *Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, París, ed. Les Éditions de l'Amateur, 2002.
- RODITI, Édouard, *Miró, Ernst, Chagall. Propos sur l'art recuillis par Édouard Roditi*. ed. Hermann, 2006.

- RODRÍGUEZ, Nuria, *Archivo y Memoria Femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, Valencia, Tesis Doctoral del Departamento de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia, dirigida por Luís Armand Buendía. 2007
- ROTHKO, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, ed. Síntesis, 2004.
- *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, ed. Paidós, 2007.
- ROUAULT, Georges, *Sobre el arte y sobre la vida*, Pamplona, ed. Universidad de Navarra, 2007.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, *Entrevista a Miró, Dalí i Tàpies*, Barcelona, ed. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004.
- SAURA, Antonio, *Fijeza*, Barcelona, ed. Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), 1999.
- *Crónicas*, Barcelona, ed. Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), 2000.
- SCHLEMMER, O., *Escritos sobre arte: Pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Barcelona, ed. Paidós, 1987.
- SCHWITTERS, Kurt, *Manifestes théoriques & poétiques*, París, ed. Ivrea, 1994.
- SCULLY, Sean, *Cuerpos de luz*, Madrid, ed. Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2007.
- SEVERINI, Gino, *Del cubismo al clasicismo*, Murcia, ed. Colección de arquitectura, 1993.
- SIGNAC, P., *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, París, ed. Hermann, 2005.
- SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, ed. Random House Mondadori, 2003.
- TÀPIES, A., *El arte contra la estética*, Barcelona, ed. Ariel, 1978.
- *La pratique de l'art*, ed. Gallimard, 1974

TORRES-GARCÍA, J., *Universalismo Constructivo Vol. I y II*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1984.

VAN DOESBURG, T., *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Murcia, ed. Colección de arquitectura, 1985.

VAN GOGH, V., *Cartas a Théo*, Barcelona, ed. Barral.1975

– *Cartas a Théo*, Barcelona, ed. Edicomunicación, 2002.

– *Cartas a Van Rappard*, Barcelona, ed. Parsifal, 1992.

YARD, Sally, *Willem de Kooning. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona, ed. Polígrafa, 2007.

8.3. Páginas Web.

<http://americanart.si.edu>

<http://nga.gov.au>

<http://picasso.tamu.edu>

<http://pintura.aut.org>

<http://witcombe.sbc.edu>

<http://www.albrightknox.org>

<http://www.all-art.org>

<http://www.artchive.com>

<http://www.artcyclopedia.com>

<http://www.artnet.com>

<http://www.artst.org>

<http://www.centrepompidou.fr>

<http://www.cincinnatiartmuseum.org>

<http://www.clevelandart.org>

<http://www.expo-larionov.org>

<http://www.guggenheim.org>

<http://www.henri-matisse.net>
<http://www.hermitagemuseum.org>
<http://www.imageandart.com>
<http://www.kmm.nl>
<http://www.louvre.fr>
<http://www.metmuseum.org>
<http://www.moma.org>
<http://www.msl.org.pl>
<http://www.msuskopje.org.mk>
<http://www.musee-orsay.fr>
<http://www.museoreinasofia.es>
<http://www.museothyssen.org>
<http://www.nationalgalleries.org>
<http://www.nga.gov>
<http://www.ngv.vic.gov.au>
<http://www.okcmoa.com>
<http://www.phillipscollection.org>
<http://www.stedelijkindestad.nl>
<http://www.studio-international.co.uk>
<http://www.tate.org.uk>
<http://www.uky.edu/ArtMuseum>
<http://www.vggallery.com>
<http://www.waddington-galleries.com>
<http://www.wga.hu>

RESUMEN. VERSIÓN EN CASTELLANO

El presente proyecto desarrolla su investigación sobre la diversidad de cuestiones que pueden incidir en el proceso –desde su génesis– de la obra de arte individual pictórica, aquella que podemos entender como obra de carácter personal. Se profundiza en el hecho de que en la evolución del arte, además de las referencias y condicionantes artísticos y socio–culturales, es fundamental la determinación del artista como ser individual, quien en un entorno singular e influyente define su obra, configurada bajo la dialéctica entre su capacidad de duda y su capacidad de decisión ante al pasado, el presente y el futuro.

En el periodo decimonónico, substancialmente desde el romanticismo, germinan los puntos de partida más sólidos de lo que significará la pluralidad y el valor de la personalidad como señas de identidad del arte del siglo XX. En la pintura, las influencias más directas parten del impresionismo y de autores que desde su acentuado temperamento han sido pilares de las líneas pictóricas que se formaron intensivamente y extensivamente dentro de ese arco cronológico abierto entre finales del XIX y la contemporaneidad.

Los tratamientos plásticos y conceptuales son el valioso material procesual que se transmite generacionalmente y sobre el que se fundamenta la construcción del lenguaje pictórico. Pero todo ello, de un modo u otro, está cimentado y conformado por el pensamiento del artista, que es el impulso vital en el desarrollo de la creación. Teniendo presente la idea de individualidad y de proceso como elementos determinantes en la creación plástica, esta investigación se centra en el estudio y selección de reflexiones, declaraciones y manifestaciones teóricas de una serie de artistas significativos de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX, que han sido importantes e influyentes no sólo por la calidad de sus obras sino porque fueron catalizadores del arte del pasado y de su tiempo, y consolidaron fundamentos esenciales del arte moderno.

El proceso de investigación de un artista y de su pintura está en constante movimiento, en constante mutación. Pintar es un hecho activo que en su consustancialidad con el pintor no evoluciona linealmente, ni con una previsible certeza, sino que la propia vitalidad genera permanentemente múltiples cambios de referencias y de miradas, de incertidumbres, de direcciones, de decisiones y acciones que sobrepasan los límites de la predicción. Constatamos que cada idea fragmentaria del pintor tiende a convertirse en el centro de su pensamiento y puede actuar como elemento impulsor de la obra. En muchos casos, una reflexión aislada se convierte en el motor decisivo de la creación. Partiendo desde este espíritu investigativo, los textos de los artistas han sido tratados especialmente desde un sentido fragmentario del pensamiento. Como decía Edgar Wind, el filósofo alemán Friedrich Schlegel había cuestionado la idea de que un pensamiento debe conducir a una conclusión lógica, prefiriendo reunir pensamientos fragmentarios que mantenían la mente en un estado de efervescencia. Schlegel estaba preconizando uno de los valores más significativos del proceso de la creación pictórica en el siglo XX.

El problema tan complejo de la creación individual, y la inmensa cantidad de matices que pueden ser clarificadores en la construcción de la obra pictórica nos ha llevado a investigar desde la pluralidad de pensamientos de muy diversos pintores, optando por dar al proyecto un enfoque extensivo, con el ánimo de contribuir a la apertura de posibles vías de investigación y al mismo tiempo potenciar el desarrollo de este importante campo de trabajo, cuyo interés es abordar, desde una perspectiva propiamente pictórica, el estudio del arte y de la obra de los artistas a partir del proceso reflexivo reflejado en sus declaraciones y manifestaciones teóricas.

Esta metodología de selección abierta ha investigado en aquellos pensamientos de pintor que expresados por artistas diferentes pueden ser considerados como patrimonio de la creación individual.

En los temas tratados en este proyecto se ha procurado profundizar sobre algunas cuestiones de gran relevancia que inciden de forma directa en el proceso pictórico, fundamentalmente en ese campo abierto, casi indefinido y sin límites precisos, que existe en el proceso creativo entre la idea y la ejecución técnica de la obra artística. Basándose en ello, el trabajo ha sido estructurado en cuatro

apartados generales, antecedidos por el capítulo *Una aproximación a la traducción plástica de la realidad conceptual* donde se realiza un acercamiento a la importancia trascendental que tiene para los pintores la interrelación y la traducción en términos pictóricos de la compleja red de pensamientos, emociones e ideas que perviven y se cohesionan en la realidad conceptual del individuo. Los apartados generales atienden a los siguientes contenidos: *La naturaleza como objeto, lugar y referencia | Las referencias pictóricas / Sobre la idea de abstracción | Entre abstracción y figuración*. Se ha procurado que las cuestiones sobre las que versa cada capítulo representen argumentos que han sido significativos y recurrentes en relación al proceso creativo en los textos y declaraciones de los artistas estudiados.

La indagación en el pensamiento de los artistas en relación a los temas tratados a través de sus palabras, confirma que el proceso creativo está constantemente activado por los mecanismos del cambio y por la interrelación entre el entorno, la multiplicidad referencial y la propia evolución de los medios pictóricos. El pintor está continuamente desplazándose intelectualmente en busca de ideas e imágenes, y de maneras de resolver conceptual y técnicamente de otros referentes pictóricos que den razón de ser a su trabajo. El arte es proceso, está vivo, está en constante mutación, y su realidad está siempre constituida de mestizaje. No existe un sistema que asegure la creación, ni una definición exacta y estable de lo que es el arte. Es como si el concepto arte no tuviera capacidad de ser si no fuese por el concepto puntual que lo adjetiva y activa y por lo tanto lo somete a un debate casi permanente, consustancial a la naturaleza creativa del pintor.

Todo ello potencia el efecto multiplicador de la diversidad y de la libertad expresiva, y fortalece el valor del carácter individual del artista. Así, nos aproximamos a la idea de que existen tantas posibilidades artísticas como cada una de las innumerables fases del proceso creador de cada artista.

Partiendo de esta realidad, el conjunto de apartados abordados y las manifestaciones artísticas que se han elegido para este trabajo como contenido medular y cuerpo central de la Tesis, pretenden, mediante un acercamiento a las claves del proceso pictórico individual desde una pluralidad referencial, contribuir a la comprensión del proceso creativo del arte en general.

RESUM. VERSIÓ EN VALENCIÀ

El present projecte desenvolupa una investigació sobre la diversitat de qüestions que poden incidir en el procés –des de la gènesi– de l'obra d'art individual pictòrica, aquella que podem entendre com a obra de caràcter personal. S'hi aprofundeix en el fet que en l'evolució de l'art, a més de les referències i els condicionants artístics i socioculturals, és fonamental la determinació de l'artista com a ésser individual que, en un entorn singular i influent, defineix la seua obra, configurada sota la dialèctica entre la seua capacitat de dubte i la seua capacitat de decisió davant el passat, el present i el futur.

En el període vuitcentista, substancialment des del romanticisme, germinen els punts de partida més sòlids d'allò que significaran la pluralitat i el valor de la personalitat com a senyes d'identitat de l'art del segle xx. En la pintura, les influències més directes parteixen de l'impressionisme i d'autors que des d'un temperament accentuat han sigut pilars de les línies pictòriques que es van formar intensivament i extensivament dins de l'arc cronològic obert entre la darrerria del segle xix i la contemporaneïtat.

Els tractaments plàstics i conceptuals són el valuós material processual que es transmet generacionalment i sobre el qual es fonamenta la construcció del llenguatge pictòric. Però tot això, d'una manera o una altra, està fonamentat i conformat pel pensament de l'artista, que és l'impuls vital en el desenvolupament de la creació. Tenint presents les idees d'individualitat i de procés com a elements determinants en la creació plàstica, aquesta investigació se centra en l'estudi i la selecció de reflexions, declaracions i manifestacions teòriques d'una sèrie d'artistes significatius de la darrerria del segle xix i de la primera meitat del xx, que han sigut importants i influents no sols per la qualitat de les seues obres, sinó perquè van ser catalitzadors de l'art del passat i del seu temps, i van consolidar fonaments essencials de l'art modern.

El procés d'investigació d'un artista i de la seua pintura està en moviment constant, en constant mutació. Pintar és un fet actiu que, en ser consubstancial amb el pintor, no evoluciona linealment, ni amb una certesa previsible, sinó que la mateixa vitalitat genera permanentment nombrosos canvis de referències i de mirades, d'incerteses, de direccions, de decisions i accions que ultrapassen els límits de la predicció. Constatem que cada idea fragmentària del pintor tendeix a esdevenir el centre del seu pensament i pot actuar com a element impulsor de l'obra. En molts casos, una reflexió aïllada es converteix en el motor decisiu de la creació. Partint des d'aquest esperit investigatiu, els textos dels artistes s'han tractat especialment des d'un sentit fragmentari del pensament. Com deia Edgar Wind, el filòsof alemany Friedrich Schlegel havia qüestionat la idea que un pensament ha de conduir a una conclusió lògica, i preferia reunir pensaments fragmentaris que mantenen la ment en un estat d'efervescència. Schlegel preconitzava així un dels valors més significatius del procés de creació pictòrica en el segle xx.

El problema tan complex de la creació individual, i la immensa quantitat de matisos que poden ser clarificadors en la construcció de l'obra pictòrica, ens han portat a investigar des de la pluralitat de pensaments de pintors molt diversos, i hem optat per donar al projecte un enfocament extensiu, amb l'ànim de contribuir a l'obertura de possibles vies d'investigació i al mateix temps potenciar el desenvolupament d'aquest important camp de treball, l'interés del qual és abordar, des d'una perspectiva pròpiament pictòrica, l'estudi de l'art i de l'obra dels artistes a partir del procés reflexiu que es reflecteix en les seues declaracions i manifestacions teòriques. Aquesta metodologia de selecció oberta ha investigat aquells pensaments de pintor que, expressats per artistes diferents, poden ser considerats com a patrimoni de la creació individual.

Quant als temes tractats en aquest projecte, s'ha procurat aprofundir en algunes qüestions de gran rellevància que incideixen de manera directa en el procés pictòric, fonamentalment en aquest camp obert, quasi indefinit i sense límits precisos, que hi ha en el procés creatiu entre la idea i l'execució tècnica de l'obra artística. Basant-nos en això, hem estructurat el treball en quatre apartats generals, precedits pel capítol "Una aproximació a la traducció plàstica de la realitat conceptual", en el qual es realitza un acostament a la importància

transcendental que tenen per als pintors la interrelació i la traducció en termes pictòrics de la complexa xarxa de pensaments, emocions i idees que perviuen i es cohesionen en la realitat conceptual de l'individu. Els apartats generals responen als continguts següents: "La natura com a objecte, lloc i referència", "Les referències pictòriques", "Sobre la idea d'abstracció" i "Entre abstracció i figuració". S'ha procurat que les qüestions sobre les quals versa cada capítol representen arguments que han sigut significatius i recurrents amb relació al procés creatiu en els textos i les declaracions dels artistes estudiats.

La indagació en el pensament dels artistes amb relació als temes tractats a través de les seues paraules confirma que el procés creatiu és activat constantment pels mecanismes del canvi i per la interrelació entre l'entorn, la multiplicitat referencial i la mateixa evolució dels mitjans pictòrics. El pintor es desplaça intel·lectualment de forma contínua a la recerca d'idees i d'imatges, i de maneres de resoldre conceptualment i tècnicament d'altres referents pictòrics que donen raó de ser al seu treball. L'art és procés, és viu, està en mutació constant, i la realitat n'és sempre el mestissatge. No hi ha un sistema que assegure la creació, ni una definició exacta i estable del que és l'art. És com si el concepte art no tinguera capacitat de ser si no fóra pel concepte puntual que l'adjectiva i activa i per tant el sotmet a un debat quasi permanent, consubstancial a la naturalesa creativa del pintor.

Tot això potencia l'efecte multiplicador de la diversitat i de la llibertat expressiva, i enforteix el valor del caràcter individual de l'artista. Així, ens aproximem a la idea que hi ha tantes possibilitats artístiques com cadascuna de les innombrables fases del procés creador de cada artista.

Partint d'aquesta realitat, el conjunt d'apartats abordats i les manifestacions artístiques que s'han triat per a aquest treball com a contingut medul·lar i cos central de la tesi pretenen, per mitjà d'un acostament a les claus del procés pictòric individual des d'una pluralitat referencial, contribuir a la comprensió del procés creatiu de l'art en general.

SUMMARY. ENGLISH VERSION

This project aims to research the variety of issues which can affect the process – from its very inception – of creating a singular work of pictorial art, one that can be described as being highly personal. The study will delve into how the evolution of art is influenced by the reigning artistic, social and cultural references and conditions. An artist is an individual who, within a specific and influential environment, chooses to define the dialectic process between the capacity for doubt and the capacity to choose the past, present or future.

The 19th century, and especially since the Romantic period, witnessed the rise of the notion of the value of individual personality. This later became one of the main characteristics of 20th century art. In painting, the most direct influences stem from Impressionism and the highly individualistic artists who became the pillars of the styles which were formed within the chronological arch between the end of the 19th century and the present time.

Pictorial and conceptual processes are valuable material transmitted from one generation to another and are the foundations on which pictorial language is built. This process is shaped and supported by the artist's thought, the vitally important impulse of the creative process. This paper presents the notion of individuality and process as the main elements of creation in visual arts and focuses on the study and selection of thoughts, statements and theoretical expressions of a number of important and influential artists from the end of the 19th century and the first half of the 20th century whose influence stems not only from the quality of their work but also from the fact that they acted as catalysts for their contemporary artists and also consolidated the essential foundations of modern art.

The exploration by an artist in search of pictorial creation is a process of continual movement and change. The act of painting is not in linear relationship with the painter, but evolves, producing outcomes which cannot be predicted with certainty. Its vitality constantly generates multiple changes in reference and

gaze, uncertainties in direction, choice and action which go beyond the limits of prediction. The painter's every fragmentary idea tends to become the centre of his or her thinking and can act as the impulse of artistic work. In many instances, an isolated reflection has become a decisive engine of creation. Using this inquisitive spirit as a starting point, the artists' writings have been approached bearing in mind the fragmentary nature of artistic thought. As Edgar Wind pointed out, the German philosopher Friedrich Schlegel questioned the notion that thought should lead to logical conclusions, preferring to collect fragmentary thoughts that kept the mind in a state of effervescence. Schlegel was advocating what would become one of the defining traits of 20th century painting.

In taking on a problem as complex as individual and personal creation, and the endless details that may shed light on the production of a pictorial work of art, the aim is to research a plurality of thought from a diverse range of painters, to give this project as wide a scope as possible and to open possible research avenues while developing this important field. The study of art and the work of artists from a specifically pictorial perspective takes into account the reflexive process involved in theoretical statements and manifestations. This open selective methodology has studied the thoughts expressed by different painters but which can still be considered as belonging to the world of individual creation.

In covering these subjects, this project has strived to delve deeper into highly relevant questions which directly affect the pictorial process, and more specifically affect the open, undefined and unbounded space that exists between an idea and the execution of a work of art. With this in mind, the work has been structured into four general areas, preceded by the chapter "An approximation to the transformation of conceptual reality into visual terms which recognises the vital importance for painters of the complex web of thoughts, emotions and ideas which live on and coalesce within the conceptual reality of the individual". The general areas relate to the following subjects: Nature as object, place and reference / Pictorial references / On the idea of abstraction / Between abstraction and figuration. The subjects explored in these chapters are intended to be significant and relevant to the creative process as portrayed in the writings and texts of the artists studied.

This inquiry into the thought of artists regarding these subjects through their own words, confirms that the creative process is constantly activated by mechanisms of change and by interaction with the environment, the multiplicity of references and the evolution of pictorial medium itself. A painter is constantly on an intellectual journey in search of images, ideas and ways of conceptually and technically resolving the artwork. Art is a process, it is alive, constantly mutating, and its reality is always made up of an interaction of ideas. There is no system that can ensure creation, nor an exact and stable definition of what art is. It is as if the concept of art had no reason to exist if it were not for those specific instances where it is activated by an inspirational concept, so that it is always subject to the constant debate inherent to the creative nature of any painter.

All this multiplies the effect of diversity and expressive freedom, and reinforces the value of the individual character of the artist, approaching the idea that as many artistic possibilities exist as there are different phases in the creative processes of each and every artist.

The subjects and cultural manifestations that have been selected for this study make up the core of the Thesis, and are intended as a contribution to the understanding of artistic processes in general, through an approximation to the key processes within individual painting practices and through a plurality of references.