

TRANSICION ABSTRACTA.

1. La repugnancia de Mondrian hacia lo orgánico.

En la búsqueda personal de un equilibrio para su compleja psicología Mondrian excluye definitivamente el verde. Es necesario que la memoria efectúe un repaso somero de su obra para comprender el alcance de tal actitud. Y no es suficiente referirse a la influencia de su experiencia en París; pensar que las gamas dominantes del primer cubismo hubieran condicionado su tratamiento posterior del color. O en las restricciones que el neo-impresionismo impuso sobre el tema; tan condicionado por el uso del color sin alterar por las mezclas.

Mondrian excluye cualquier tipo de verde. Tan solo es posible descubrirlo en proporciones exiguas bajo la apariencia de gris en sus composiciones abstractas o en sus primeros trabajos...cuando todavía no se ha configurado en su carácter un sistema tan cerrado de restricciones y es capaz, ante la presencia de la naturaleza, de ejercitarse en trabajos de imitación.

Entre 1908 y 1924 Mondrian realizó una serie extensa de temas florales; un trabajo sistemático que evita problemas de composición puesto que el tema se emprende siempre desde la misma distancia visual y bajo la misma organización elemental sobre el papel. El tallo de la flor emerge desde la mitad del borde inferior del papel. La dificultad para la clasificación temporal de estos trabajos -tan sólo llevan su firma como único dato- nos indica que probablemente su realización se extendió en el tiempo paralelamente a sus trabajos de abstracción. El verde siempre en escasas proporciones y amortiguado. El tratamiento del color se distingue, en estos casos, por un afán de neutralidad que lo niega realmente. Se mantiene, no obstante, cierta reserva a través de la cual, eventualmente, -y sin otro criterio que no sea el avivar la superficie mortecina- algo del color aparece. En definitiva Mondrian se ocupa con cuidado de la aplicación de tonos agrisados unificados y se muestra prudente y reacio a que, apenas, el color emerja puntualmente.

El verde no es excluído; es tratado aquí como el resto de los colores; con la misma indiferencia y desconfianza.

En "*Crisantemo Rojo*", (Fig. 47) la presencia central del rojo en la flor está anticipado. Es como si el fondo amarillento

preparara lentamente el advenimiento del color. Pero todo se configura en una especie de continuun atento a configurar cierta atmósfera anodina.

Sin duda, tal actitud en el uso del color incide sobre su propia necesidad personal de equilibrio que no permite que un color se defina mediatizado por el contraste. A ningún color, menos al verde, se le permiten disonancias. Se trata de un tipo de ejercicio antianalítico atento tan sólo a preparar un estado determinado de la sensibilidad apoyado en el uso neutral del color.

En sus composiciones abstractas el verde es excluído en beneficio del rojo, el amarillo y el azul... y éstos recludos en la retícula para evitar reacciones incontroladas entre ellos que alteren su ensimismado equilibrio.

El verde en la naturaleza está asociado a lo caduco y lo orgánico. El rojo y el amarillo a lo inorgánico y duradero.

La capacidad de desequilibrio que Mondrian atribuye al verde no depende esencialmente -o quizás sí- de la dificultad de su utilización; estriba en la caducidad de la materia que lo refleja en su superficie...*dada la repugnancia de Mondrian hacia lo orgánico.*

El verde es capaz de contener la luz, pero al mismo tiempo está sujeto a la tierra y a una inestabilidad obligada: destrucción y renovación.

2. Transición abstracta.

El árbol de Mondrian se muestra desposeído del verde y transformado por la intrusión de la geometría.

Mondrian necesita, para su propia estabilidad, que el tránsito hacia la abstracción no contenga vacíos inquietantes. Algo parecido a lo que sucede en la metamorfosis de "la vaca de van Doesburg". (Reproducido en: Theo Van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Neue Bauhausbücher, 1966, pág. 45, ilustrac. nº 5,6,7,8.) Fig. 48.

Por esa razón el árbol orgánico y caprichoso de forma en su estado natural da paso, en etapas sucesivas, a un tipo de organización en el plano que obliga a encuentros ortogonales de los elementos de la composición. El ángulo recto como

principio de cualquier tipo de estabilidad. La imagen final reduce el árbol a un paisaje sistematizado de rasgos horizontales y verticales que eventualmente se cruzan; es inevitable establecer analogías con la ocupación densa de un fragmento de tierra por túmulos mortuorios sobre los que emergen cruces.

Wilhelm Worringer anticipó este tipo de actitud: "Mientras que el afán de *Einführung* encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino. O, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas. *Abstracción y Naturaleza (Abstraktion und Einführung)*, vers. castell. Fondo de Cultura Económica, Mexico 1953. Pag. 19

En el ensayo teatralizado *-Realidad natural y realidad abstracta-* que trata de cubrir las principales actitudes artísticas de su tiempo centrado en quienes, como el propio Mondrian, sostienen tendencias hacia lo abstracto, los escenarios de las especulaciones frente a la naturaleza son siempre oscuros.

Escena I

Atardecer. Comarca llana. Horizonte vasto. La luna muy alta.

Escena II

Formas caprichosas de árboles que se recortan oscuras contra la claridad del cielo lunar.

Escena III

Cielo estrellado muy claro sobre una llanura de arena.

Escena IV

Muy cerca, un molino destaca claramente su masa contra el brillante cielo de la noche estrellada. Las aspas están inmóviles y situadas en forma de cruz.

Escena VI

Fachada de una iglesia que aparece como una superficie plana ligeramente iluminada por las luces de la ciudad contra la oscuridad del cielo.

La cita anterior ha sido extraída de Piet Mondrian. *Realidad Natural y Realidad Abstracta*. vers. castell. Barral Editores, Barcelona 1973.

Ningún otro artista europeo responde con tanta nitidez al prototipo de individualidad anticipado por Worringer en

Abstraktion und Einfühlung : "Sólo donde están eliminados la falacia de la apariencia y el capricho vital de lo orgánico nos espera la redención."

- (*La abstracción no fue una consecuencia lógica del cubismo*)

"Gradualmente fui consciente de que el cubismo no aceptó las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos; no desarrolló la abstracción hasta sus últimas consecuencias, la expresión de la realidad pura. Sentí que esa realidad puede tan sólo ser establecida a través de la plástica pura. En su esencial expresión, la plástica pura es incompatible con la sensibilidad subjetiva y concepciones subjetivas. Me tomó mucho tiempo descubrir que las particularidades de la forma natural y del color evoca estados subjetivos de la sensibilidad, que obscurecen la "realidad pura". La apariencia de las formas naturales cambia pero la realidad permanece constante. Para crear la realidad pura plástica, es necesario reducir las formas naturales a los "elementos constantes" de forma y el color natural a los "elementos constantes" de forma y el color natural al "color primario". Las expectativas es no crear otras formas particulares y colores con todas sus limitaciones, sino trabajar para abolirlas en interés de una unidad superior." Mondrian *Plastic Art and Pure Plastic Art*. (Wittenborn, 1945, pag. 10. Citado por Read, pag. 232, *The Art of Naum Gabo and A. Pevsner*.)

Entre las expectativas del cubismo, como sabemos, no estuvo la necesidad de volcarse definitivamente a la abstracción.

Las observaciones al respecto de Picasso son suficientes pero están también sus trabajos que son explícitos respecto a esa cuestión.

Sin embargo, a parte del comentario citado de Mondrian, parte de la crítica se decantó por reconocer al cubismo como un movimiento pictórico ambiguo que había que examinar en relación a la abstracción. Esa cuestión queda clara cuando examinamos el cuaderno nº 26 de Picasso.

- (*No hubo transición hacia la abstracción sino ruptura.*)

"El realismo es, en efecto, algo a lo que no se renuncia sin una profunda conversión espiritual. Una conversión que pintores como Picasso y Braque nunca experimentaron" Herbert READ,

The Philosophy of Modern Art, Faber and Faber, Kent 1982, pág. 227. "

"Las confesiones de los artistas -algunas de las cuales están citadas en el libro de Barr- muestran que el desplazamiento hacia la abstracción estuvo acompañado de gran tensión y excitación emocional". Meyer Schapiro: *Nature of abstract Art*, Marxist Quarterly, Vol.1 N° 1, Enero - Marzo de 1937.

"En el año 1913 en mi desesperada lucha hacia un arte libre de la carga del mundo objetivo me condujo a la forma del cuadrado y exhibí una pintura que fue ni más ni menos que un cuadrado negro sobre un soporte blanco". K. Malevitch, *La lumière et la couleur* ", IV Tomo de sus escritos, L'Age d'Homme, Lausanne 1981, pág. 54.

3. Vantongerloo, Klee, Balla...

-(Vantongerloo)

Composición de 1921.

Oleo, Pág. 69 Rotzler. Imagen reproducida en: Rotzler, *"Constructive Concepts"*, ABC Edition, Zurich 1977, pág. 69. Fig. 49.

Su actitud le permitía adentrarse en relaciones -sin el carisma trascendente de Mondrian- inducidas de la elaboración del color y de cierta estrategia a la hora de extenderlo. Advertimos la presencia del verde en un margen del cuadro y empleado en escasa proporción. A pesar de que existe, o al menos eso parece, una visión anticipada del cuadro -como pensaba Monet que convenía a un joven pintor- el temor a la capacidad de vínculos destructivos que pueden establecerse entre los colores le obliga, como en Mondrian, a ensimismarlos bordeándolos de color negro. No se produce ningún tipo de tensión en los bordes porque el recinto exterior negro apresa definitivamente la representación. La pintura no sólo no renuncia a ser el vehículo de cierta figuratividad, sino que además se apoya en la capacidad que tienen los colores para explicarse en profundidad. Como si de un paisaje académico se tratara un primer plano establecido por colores cálidos se sitúa en el borde inferior del cuadro que a pesar de estar deshecho en fragmentos procuran una estabilidad elemental en la base. En planos sucesivos los colores se desplazan en profundidad.

El temor a la operatividad indiscriminada del verde - desde su interior actúa en dos direcciones- ha motivado el sistema de restricciones que se le han impuesto.

El verde se sitúa de forma estratégica en la composición y en escasa proporción. Alineado con el color básico con el que está formado, el naranja, y definido por un color frío indeterminado ofrece cierta resistencia a colocarse en la misma profundidad que el rojo; se le adelanta y ayuda a definir el primer plano de la composición.

- (Delonay)

El verde se muestra con la misma falta de inhibición que el azul o el rojo: desprovistos de cualidad.

Las pinturas de Delaunay son como un collage pictórico que contiene dispersas multitud de referencias figurativas. Lo excesivo de sus impulsos caracteriza la sobreabundancia de cualquier color sin medir. El tratamiento parece tan elemental que obliga a una observación recelosa de su pintura y a que cualquier discusión sea forzada.

- (Klee)

Fuego en el atardecer.

Oleo de 1929. Imagen reproducida en el catálogo de la exposición "*Contrast of Form*", Geometric Abstrac Art, 1910-1980, The Musuem of Modern Art, New York 1985, pág. 135. Fig. 50.

No hay exclusiones *a priori* en la obra de Klee. *Il continuo risalire delle quantità verso il livello delle qualità* (Argan) exige la presencia del verde o de cualquier otro color.

Por eso surge de la expectativa -no sólo de encontrar el peso justo en la composición- sino de decantarse cualitativamente. Hay en esta pintura una forma de proceder muy sutil que denota la necesidad de alcanzar las condiciones óptimas para que el color pueda existir al lado de otros, sean cuales sean sus distancias respectivas.

Contrariamente a lo que sucede en Mondrian, esta pintura acepta la experiencia sobre el color. No existen límites que los separen y eviten las consecuencias de sus efectos respectivos.

El conjunto vibra con la presencia del rojo pero este hecho no impide que en la parte superior del cuadro el azul se constituya en una hermosa evocación de un estado determinado de la luz. Si la vista se desplaza localizando lugares concretos en la pintura entonces es sorprendida por la continua renovación de sus efectos y es consciente de la actitud consecuente de Klee respecto al color.

Los vínculos figurativos en Mondrian o en Vantongerloo derivan de la propia configuración formal de sus cuadros...pero en Klee surgen del interior mismo de la pintura.

El cuadro es conducido, a partir de un momento determinado de su realización, por la evocación de la luz del atardecer y el título confirma la sugestión. Klee evoca esas luces desde dentro mismo de la pintura porque ésta se realiza sin ninguna referencia a lo natural. Esa obsesión le corresponde a Mondrian. Klee se conduce desde el interior de la pintura hacia afuera, logrando identificar acontecimientos probables situados en algún lugar.

En ese sentido Klee es constante, sus vínculos con la vida y la naturaleza los establece desde su interioridad.

La dificultad de estos trabajos de Klee se advierte cuando notamos que el color -como la organización que padece pudiera sugerir- no se desarrolla en continuidad sino que, cada uno de ellos, procura para sí cierta autonomía y acción.

- (*Giacomo Balla*)

"Speeding Automovile." 1912. Imagen reproducida en el catálogo de la exposición "*Contrast of Form*", Geometric Abstrac Art, 1910-1980, The Musuem of Modern Art, New York 1985, pág. 30. Fig. 51.

Un desarrollo frenético de ciertos hallazgos estructurales del cubismo. El verde que parece contener la mezcla optima de azul y amarillo contrapuesto al negro, sin la mediación de ningún otro color. Estos factores dotan a la composición de una gran violencia enfatizando una direccionalidad desmedida.

Supera los intereses propios de la pintura y en realidad lo que sucede no mantiene a penas relación con el cubismo. El verde frente al negro procuran a la pintura un estado áspero y brutal.

Todas las estrategias tendentes a evitar la capacidad de acción incontrolada del verde se niegan en esta pintura: Balla explota las posibilidades de agitación de los colores en beneficio de un stress desmedido: resulta difícil pensar en la Italia de 1912 como el lugar de origen de esas posibilidades de estímulo.

No obstante se trata de un díptico en el que parecen mostrarse de forma didáctica dos estados distintos de la luz y de la materia. Pero la doble distribución del verde no atenúa su capacidad de acción. La pintura futurista no es pintura. Supera sus límites.

- (*Gabo: realidad constante.*)

Preguntado Gabo por la procedencia de las formas que aparecen en sus esculturas responde a Read:

"Las encuentro en cualquier lugar alrededor mío, dónde y cuándo quiero verlas. Las veo, si me concentro, en una cambiante parte de nube llevada por el viento. Las veo en la verde espesura de hojas y árboles. Puedo encontrarlas en las desnudas montañas y en los caminos. Puedo discernirlas en el surco del humo que procede de un tren que para o en la superficie de un desarrapado muro. Puedo verlas incluso en el papel blanco de mi mesa de trabajo. Por supuesto, no las tomo como se me ofrecen; la imagen de mi percepción necesita un orden y ese orden es mi construcción". Herbert READ, *The Art of Naum Gabo and Antoine Pevsner*, en *The Philosophy of Modern Art*, Faber and Faber, Kent 1982, pág. 241.

Cabe preguntarse por la relación entre dos situaciones: la que muestra la fotografía de Rodchenko en el año 1942 y la que se desprende de esta justificación que hace de su trabajo constructivo Naum Gabo por esos mismos años.

La primera, como observamos, expresa una renuncia, manifiesta de forma inequívoca la aceptación de los principios ortodoxos de la figuración.

¿Por qué no interesa Gabo?... Gabo representa la vuelta a la consideración del objeto abstracto ensimismado y cerrado en sí mismo propuesto como objeto de contemplación. La vuelta a una relación con los objetos estable.

La "realidad" no es para Gabo, como afirma, cambiante y heterogénea. Sus objetos revelan una idea de realidad

inmutable, porque así son los objetos que construye; contienen voluntad de absoluto.

"Una idea que Rodchenko o Gabo no aceptarían, que rechazaron por entero; una idea de realidad constante. Desde su perspectiva la realidad se renueva constantemente, no tiene una identidad absoluta o fija (un punto de vista que parece estar en concordancia con las últimas teorías cosmológicas (...)) Gabo tampoco creyó que una concepción de la realidad fuera superior a otra. Para su pensamiento la concepción de la realidad como el resultado de un proceso universal, humano, creativo y cambiante es la esencia del realismo constructivo..." Herbert READ, *The Art of Naun Gabo and Antoine Pevsner*, en *The Philosophy of Modern Art*, Faber and Faber, Kent 1982, pág. 232.

Las esculturas de Gabo realizadas en los cuarenta no concuerdan con las ideas de Read sobre ellas.