

EL ARTE ABSTRACTO

¿Qué es el arte abstracto? Desde el momento en que se trata de definir la naturaleza de un arte, se revela la traición de las palabras. Las que empleamos provienen en primer lugar del vocabulario estético, que no traduce siempre lo que tienen de duro, de limitativo, de equívoco: cuando se quiere estudiar, en efecto, un fenómeno vivo, dinámico, maleable, se tropieza dolorosamente con la rigidez, la sequedad, la insuficiencia de vocablos que a menudo dejan en la sombra los elementos más importantes, porque son esos justamente los más difíciles de incorporar a una definición. Cuando se toman prestados los términos al lenguaje popular, son quizás más naturales y espontáneos, pero no se puede esperar que expresen los caracteres esenciales. Además, representan casi siempre una actitud de oposición, de burla, de rechazo. Parece pues extravagante verse obligado a designar las diversas formas del arte con epítetos que conllevan el propósito de denigrarlas, de condenarlas.

La historia ha conservado los sucesos que han originado las palabras "cubismo", "impresionismo", "fauvismo". El suceso que ocasionó su uso primero pertenece ya a la anécdota. En lo que concierne a la expresión *arte abstracto*, no se en qué circunstancia empezó a emplearse. Es poco propicia para caracterizar las formas de arte a las cuales se aplica, y si nos servimos de ella es a falta de una expresión más conveniente, mejor adaptada a su objeto. Por lo demás, es tan arbitrario decir *arte no figurativo*, como decir *arte no representativo*, puesto que toda obra de arte es una *figura*, puesto que toda obra de arte *representa*, aunque no se represente sino a sí misma. La representación del objeto menos material que pueda imaginarse, un sueño por ejemplo, es también una representación, en todo caso. Por lo tanto es necesario afirmar de una vez el principio de que tales términos se emplean aquí con su significación ordinaria, pero con el entendido de que los usamos por no existir otros más adecuados, de la misma manera como escribimos *gótico*, *barroco*, o *rococó*, sin discutir el valor real de esas palabras, sino aceptándolas como se dice en términos financieros, por su *face value*, esto es, por el valor convencional que tienen en el lenguaje cotidiano.

Dudo de que se puedan crear vocablos más adecuados, porque el orden de fenómenos que deben contener y designar es de tal manera complejo que desafía el ingenio del lingüista. Debe admitirse, pues, que *arte abstracto*

no es más expletivo que una expresión como *arte barroco*. Es una etiqueta que se adhiere a una multitud de obras muy variadas de significación y solamente por las necesidades del lenguaje. Si se quisieran discutir las acepciones posibles de la palabra *abstracto*, y de su contrario (en apariencia), *concreto*, se originaría una polémica inacabable.

¿Qué quiere decir abstracto? ¿Qué quiere decir concreto? No les preguntemos a los filósofos: acabarían de despistarnos. No olvidemos, por lo demás, que las palabras son recipientes en los cuales cada cual, poco más o menos, coloca lo que le place. Vimos hace algunos años una exposición de obras de arte abstracto que se bautizaba con el nombre de *arte concreto* (en París, Galería Drouin, en julio de 1945), tomando como epígrafe este texto de Jean Arp, que precisaba la intención de los organizadores de la exposición: "Comprendo que se llame abstracto un cuadro cubista, porque se han sustraído partes al objeto que ha servido de modelo para el cuadro. Pero me parece que un cuadro o escultura que no han tenido ningún objeto como modelo son tan concretos y tangibles como una hoja o una piedra". La frase es muy exacta. Insiste en efecto sobre la verdad de que el cuadro o la escultura son *hechos* concretos: nadie lo discutiría, y en este sentido el título del grupo expuesto en esa época, con este vocablo, es válido para todas las demás manifestaciones del arte abstracto. No obstante, cuando Theo van Doesburg empleaba el calificativo de "arte concreto" le daba un sentido a la vez más amplio y más preciso. El artista ha resumido todas sus ideas al respecto en estas frases, muy explícitas: "Nuestra pintura es una pintura concreta y no abstracta, porque hemos superado el período de la investigación y de las experiencias especulativas. En la búsqueda de la pureza, los artistas se veían obligados a abstraer las formas naturales que ocultaban los elementos plásticos, a eliminar las formas *natura* y reemplazarlas por las formas *arte*. Pintura concreta y no abstracta, porque nada es más concreto, más real, que una línea, un color, una superficie. Es la concreción del espíritu creador".

Hay allí una confusión y un equívoco que conviene disipar previamente a cualquiera discusión sobre arte abstracto, sin lo cual se prolongaría inútilmente un debate sin eficacia. Enunciemos, para comenzar, el principio de que la obra de arte, *como tal*, no es abstracta sino concreta. Es un *objeto*, lo que no puede ser una abstracción. La abstracción interviene en el proceso de su creación; es una de las condiciones de tal creación. Lo abstracto no es siquiera el pensamiento del cuadro, salvo quizá cuando se trata de artistas fieles a la representación de formas matemáticas o geométricas, sino solo su elaboración, y este período de creación que desemboca en la creación de la obra de arte, aunque esta elaboración y creación sean en sí mismas eminentemente concretas. Es tan absurdo enfrentar estos dos términos, para fijar posiciones irreductibles, como abusivo atribuir contornos absolutos al *romanticismo* o al *clasicismo*.

El fenómeno de abstracción, como he dicho, está en el proceso de la creación artística y pertenece a las constantes del espíritu humano. Ello es tan evidente que para convencernos basta un paseo por las salas de un museo. Las dos tendencias profundas del impulso creador, la invención y la reproducción, están representadas allí, y según predomine alguna de ellas se inclina el arte de alguna época o país hacia lo figurativo o lo no-figura-

tivo. (Precisemos esto diciendo, a pesar de todo lo arbitrario que hay aun en el conflicto, que algunas artes tienen su eje *principalmente* —pero no exclusivamente— sobre la representación del *objeto exterior*, tomado como modelo del cuadro y cuyas formas, naturalmente, se toman del repertorio de las formas visibles, perceptibles por los sentidos, o sobre la representación del *objeto interior*, que se forma en el espíritu del artista, independientemente de la experiencia que él ha tenido de los objetos exteriores, representación autónoma, ya no ligada a ningún prototipo natural).

Es evidente que todo pintor, aun el más *fotográfico* (y el fotógrafo mismo puede deformar tan libremente como el pintor) transforma siempre el modelo, aún cuando su voluntad sea estrictamente realista. En aquellos que se siente más estrecha y fielmente realistas interviene, en algún momento, la poesía de lo real, que al saturar sus cuadros los levanta hacia una especie de irrealidad. (Es el caso particularmente de los pintores “de la realidad” en el siglo XVII). No se es, pues, abstracto en la medida en que el pintor se aleja más de la forma viva. Por lo demás, la abstracción no es lo contrario de la vida; por el contrario, ella substituye la vida del objeto exterior, que muere cuando pasa al cuadro como una simple reproducción realista, por la vida del objeto interior de una parte, y por la vida del cuadro mismo, que es una proyección del objeto interior. Queda entre objeto exterior y objeto interior un contacto que se reencuentra en los títulos que se dan al cuadro. Títulos que, salvo en algunos casos, no son fruto de la fantasía ni de la mistificación, sino que vinculan una obra abstracta, legible como tal, a una imagen o a un sentimiento que ha “inspirado” el cuadro, pero del cual no es este una representación. El “puerto del Crotoy por la mañana”, de Manessier, o “Les Ménagères au petit jour”, de Bazaine no son paisaje ni retrato, en el sentido que le dan los pintores figurativos. Es evidente aquí que la impresión producida por la vista (la idea misma basta) del puerto, ha servido de subfondo y de punto de partida a Manessier, así como la visión de las mujeres en el mercado ha podido, por la construcción esquemática que sugiere, “inspirar” el cuadro de Bazaine. Es interesante anotar, como me lo dijo este pintor, que una percepción de paisaje de árboles y riachuelos, animado por nadadores pudo, diez años más tarde, dar origen a un cuadro en el cual no hay ni árboles, ni agua ni nadadores propiamente dichos, sino todo ello junto, fundido en una impresión ofrecida no por la percepción inmediata sino por el recuerdo, elaborada, por lo tanto, largamente en el inconsciente por la inteligencia y la sensibilidad.

Es totalmente inútil buscar en una pintura abstracta una deformación o una estilización del objeto real, como en el cubismo: el proceso de abstracción no es en absoluto análogo al proceso de estilización. El cubismo *trabaja* sobre el objeto inicial; el arte abstracto lo elimina, o no lo retiene sino como emoción, como choque motor. Es así como varios pintores abstractos pertenecen más al impresionismo que a la construcción clásica. Kandinsky recibió la “iluminación” de un molde de Monet, pero comprendió que el impresionismo no iba suficientemente lejos y que era preciso prolongarlo hasta sus posibilidades últimas. En el orden de lo sensible, no del intelecto.

Este acercamiento establecido entre cubismo y arte abstracto crea un equívoco, que debe disiparse de inmediato so pena de establecer los malentendidos más molestos. En los procesos que han inspirado estas dos formas de arte no existe ningún punto común. Al contrario, se trata de movimientos divergentes, que operan en direcciones opuestas. Por lo demás es fácil juzgarlo por los resultados: mientras el cubismo, en efecto, era la última tentativa del arte figurativo, no para escapar a la figura sino para darle expresión por otros medios, el arte abstracto de hoy vuelve la espalda deliberadamente a la figura como tal y la aniquila. Si se cree discernir una cierta semejanza entre telas cubistas y telas abstractas contemporáneas basta reflexionar sobre la intención que ha presidido el nacimiento de estas obras para darse cuenta de que se trata de fenómenos no solamente diferentes sino contrapuestos.

Enunciemos pues, como principio absoluto, al comenzar nuestros análisis, la contradicción completa que existe entre el cubismo y el arte abstracto *puro*: este se propone una calidad de representación totalmente extraña a la que buscaba el cubismo. Y precisemos, al propio tiempo, que cada vez que nos referimos al arte abstracto conviene distinguir si se trata de un arte abstracto puro, es decir comparable al que practican hoy los artistas que reunimos con esa expresión, o un arte de abstracción en segundo grado, que consiste en tomar una forma natural que se esquematiza, que se estiliza, sea por motivos de orden psicológico, sea por motivos de orden plástico. Considerado desde este ángulo, es cierto que el cubismo puede ser considerado como un arte abstracto en segundo grado. La famosa frase de Cézanne "en la naturaleza todo se reduce a la esfera y al cubo" tanto y tan mal explotada cuando se la deforma y se aísla de su contexto, ha servido de evangelio a los cubistas. Ha sido causa, en buena parte, de su deseo de reducir las formas naturales perceptibles a este subfondo de esferas y cubos que la lección de Cézanne, no su ejemplo, quizá con la excepción del período de Gardanne, los incitaba a buscar. Pero esta búsqueda es intelectual, en su esencia; proviene de una operación de la inteligencia, no de la sensibilidad, al paso que la sensibilidad, tanto como la inteligencia y aún más que ella, es la raíz de la pintura abstracta. Bernard Dorival ha definido muy bien eso (en "Le Fauvisme et le Cubisme") y subrayado la influencia del geómetra Princet sobre los cubistas. El espíritu de austeridad natural a los españoles se nota en un movimiento en cuyo origen encontramos como personalidades esenciales a Juan Gris y a Picasso. Así como decía Juan Gris: "un cuadro sin intención representativa sería en mi opinión un estudio de técnica siempre inconcluso", Picasso negaba la posibilidad de un arte abstracto, lo que destaca el error tan común hoy de clasificarlo como pintor abstracto. "No hay arte abstracto, afirmaba. Siempre hay que comenzar por algo. Se puede después quitar toda apariencia de realidad, sin peligro, porque la idea del objeto ha dejado su huella indeleble... El hombre es instrumento de la naturaleza; ella le impone su carácter, su apariencia". (Citado por Dorival, en la obra mencionada).

Sucede también que el proceso de abstracción que acabo de definir y que consistía en partir del objeto real, de la forma natural, se invierta, aún en el cubismo, particularmente en la obra de Juan Gris, de quien cita Dorival una frase significativa: "De un cilindro, hago una botella". De todas maneras, sea devolviendo la botella inicial al cilindro o, al contrario,

después de pensar el cilindro figurarlo con una botella, se trata en todo caso de una operación del espíritu. La frase magnífica de Braque, que corresponde a un gran clásico francés y que habría firmado Poussin sin vacilar: "Los sentidos deforman, pero el espíritu forma", resume perfectamente todas las tendencias y todas las aspiraciones del cubismo. La inteligencia quiere sustituir con su orden el de la naturaleza, sea "trampeando a la naturaleza", sea eliminándola por completo, sea prescindiendo del testimonio de los sentidos.

"Recorre entonces a los procedimientos de que se habían servido ya los artistas, del Islam para transformar la vida en juego puro de formas y colores. "¿Cree usted, dice, que me interesa algo que estos cuadros representen dos personajes? Estos dos personajes han existido, ya no existen... Para mí no son dos personajes sino formas y colores, declaraba un día sin ambages. De esta primera contradicción nace otra. "Ya no son para mí sino formas y colores", decía, pero continuaba en estos términos: "Entendámonos bien, formas y colores que resumen sin embargo la idea de dos personajes que conservan la vibración de su vida". Picasso rechaza así el puro intelectualismo. Así como no renuncia a la imagen concreta, tampoco cesa de perseguir cierta traducción de la naturaleza. Aún en sus obras no figurativas manifiesta un gusto revelador del relieve, de la profundidad, de la materia y aun llega a veces al "trompe-l'oeil", por el poder que sobre él tiene la pasión de la verdad. Y sin embargo, a veces le sucede que niega la naturaleza más que cualquier otro cubista... Más que cualquier otro artista, Picasso se mueve cómodamente en un irrealismo a ultranza; no solamente le gusta engañar al ojo con formas sin contacto con lo real sino también engañar al espíritu, representando objetos que no sugieren lo que representan y no representan lo que sugieren. La naturaleza de Picasso es una naturaleza falsificada". (Dorival, op. cit.).

El "truquage" de la naturaleza desemboca, como se comprende, en algo antinatural, en el cubismo; de qué manera podría el purismo establecer sus relaciones con la naturaleza? Para reconstruir su mundo, Ozenfant y Jeanneret, en el curso de un libre examen de su sensibilidad, hacen tabla rasa de todo lo que la educación y las contingencias de la vida han dejado como accidentes memorables en su entendimiento, es decir todo lo que su propia sensibilidad no parece haber creado para sus puras necesidades. En su ardiente fe, no confían sino en lo que el alma de su sensibilidad, si puede decirse así, les indica como elementos primarios y últimos de la plástica... Se trata de esta necesaria purificación cuyo olvido, repetido a menudo en el transcurso de los períodos artísticos determina el necesario a esfuerzos como los de Ozenfant y Jeanneret. Porque la perfección no se obtiene sino a base de sacrificios, es que las obras de Ozenfant y de Jeanneret nos aparecen como absolutamente desprovistas de todo accidente parasitario? Todo lo que concierne de modo exclusivo a la realidad meramente visual se priva rigurosamente de toda preponderancia y se sitúa implacablemente en el lugar secundario a que tiene derecho el culto específico de los sentidos... Independientemente de su carácter didáctico, el purismo de Ozenfant y de Jeanneret pertenece al dominio de la más íntima emoción de que es capaz el hombre, porque reposa esencialmente sobre la percepción sensible de las grandes bases plásticas con las cuales hemos lisonjeado a la naturaleza, como decía también Hegel.

Maurice Raynal ve en el esfuerzo purista "un llamado al orden puro y simple de la naturaleza humana". En lo que concierne a las relaciones de esta escuela con el arte abstracto propiamente dicho, es interesante ante todo anotar que las formas prescindían de buena gana de toda referencia al objeto figurativo. Aún la *purificación*, a la cual parecen aspirar estos pintores, consiste en ir más allá del objeto, hasta el momento en que la forma "pura" se bastara a sí misma. Pero todavía insisten en las relaciones estrechas que intentan conservar con la naturaleza.

El manifiesto purista insiste también sobre el hecho de que "el cuadro trata de ser lo más inventado que sea posible". Esto los acercaría a la verdadera pintura abstracta, a la cual, no obstante, no pertenece el purismo, a causa de su adhesión constante a la imagen natural previa. Al mismo tiempo el purismo se prohíbe a sí mismo ser una estética. No aspira sino a la "depuración del lenguaje plástico". Según los términos del manifiesto, "el arte purista debe percibir, retener y expresar lo invariante", este invariante que Mauricio Raynal por su lado ("L'Esprit Nouveau", N^o 7) encuentra en las pinturas de Ozenfant y de Jeanneret, que es "la finalidad del arte grave" y de cuya búsqueda dice que "los incita a hacer de sus obras demostraciones cada vez más completas y más brillantes de verdades conocidas. Es lo propio de la geometría. Puede ser lo propio de un método artístico. De la misma manera las obras de ambos artistas son teoremas que se proponen ilustrar cada vez con mayor lucidez las posibles evoluciones de esta invariabilidad plástica que preside los destinos de la naturaleza".

Regresamos pues a la naturaleza, con estos pintores, no para robarle sus efectos fugitivos, como lo hacían los impresionistas con el fin de sorprender allí las grandes leyes que al mismo tiempo gobiernan el conocimiento del mundo físico y de la estética. Si el purismo recurre a la sensibilidad al renovar y refrescar una visión libre de lugares comunes vulgares, supone también, como el cubismo, un basamento geométrico, un apoyo sobre la pura forma, la forma esencial. Elaborando una alquimia de números que nos transporta a los tratados de la Edad Media y del Renacimiento sobre la "proporción divina" y la "sección áurea", los puristas afirman la existencia de una belleza absoluta de perfección universal a la cual intentan aproximarse por medios científicos y también pictóricos. "Un cuadro es una ecuación. A medida que los elementos se ajustan mejor entre sí, más tiende a existir el coeficiente de belleza". De allí ese endurecimiento, esa rigidez de la sensibilidad, aunque esta deba ser el primer elemento de la creación artística. Pero al propio tiempo es un honor de los puristas que hayan aspirado, como decía Maurice Raynal, a "determinar científicamente en qué medidas debía la estética futura tener en cuenta las reacciones sensibles, aquellas reacciones en las cuales asientan la sensibilidad y el entendimiento la medida humana más veraz que sea posible...".

Este rigor "constructivo" y "científico" que encontramos en los puristas es precisamente el que conviene a arquitectos —uno de ellos, es nada menos que Le Corbusier—. En las teorías de este movimiento se advierten principios caros al gran constructor moderno. Pero están tan alejados del arte abstracto, como lo está, por su parte, el cubismo. Demasiado matemático y geométrico exclusivamente, desde el momento en que cesa su vinculación con la figura, el purismo era incapaz de animar un verdadero arte

nuevo, vivo y vital. No obstante ha prestado grandes servicios *al depurar el lenguaje plástico*, como el cubismo. Y en la formación de pintores abstractos de hoy, se señala, como una etapa útil, la permanencia eventual que algunos de ellos han hecho en las aguas del cubismo o del purismo. Era necesario evadirse de allí, sin embargo, para llegar a la liberación total, que es la finalidad y la razón de ser del arte abstracto.

No hay que considerar el cubismo como precursor o pariente del arte abstracto sino solo como exponente de este *arte de abstracción* del cual lo abstracto, como tal, no es ni un punto de partida ni de llegada. Hacer de una botella un cilindro, o de un cilindro una botella, (pues así se podrían definir superficialmente los métodos del cubismo), es realizar siempre, en ambas operaciones, una variedad en el tratamiento de la figura: la figura está siempre presente. Y porque ella es al mismo tiempo un apoyo, un límite y una tentación, el cubismo no se ha sobrevivido a sí mismo, quiero decir que abandonó rápidamente las severas leyes que se había impuesto y cuyo enunciado encontramos por ejemplo en el libro de Gleizes y de Metzinger ("Du Cubisme") que proclama el imperio exclusivo e intransigente del intelecto, con fórmulas como esta: "el mundo visible no se convierte en real sino por la operación del pensamiento". Hay mucho que decir sobre el papel del pensamiento en la expresión plástica, pero es fácil ver que esta intransigencia misma condenaba el cubismo a la esterilidad.

El cubismo nos interesa, sin duda, por su elocuencia doctrinaria y su valor de reacción contra el impresionismo; es un fenómeno de época, de valor y alcance considerables; hizo tabla rasa de muchos prejuicios y facilidades académicas; ofreció una escuela de rigor a los artistas que ya no podían conformarse con pintar "la pequeña sensación". En este sentido, fue necesario, como fue necesario también que no retuviera demasiado a los artistas que había atraído. Pero nos interesa asimismo por otra razón, por la de haber vinculado sus ideales y medios a una de las constantes del espíritu humano, el *espíritu de abstracción*, que se manifiesta en el arte, alternativa o simultáneamente, con el *espíritu de figuración*.

No parece necesario definir el espíritu de figuración. Para saber lo que es, basta recorrer las salas de un museo, repletas de paisajes, naturalezas muertas, retratos, composiciones, alegorías, escenas pintorescas, históricas o religiosas. Se dirá que es figurativo todo arte que tenga por tema una figuración, cualquiera que sea, un hombre o un árbol, un objeto o una porción de la naturaleza que el artista se propone representar en su cuadro, y, en algunos casos, *reproducirlo* con la mayor fidelidad. La mayor o menor fidelidad no entra en la cuenta: basta que haya intención de representación, aunque sea del objeto más fantástico, más "irreal", para que haya *figuración*. El arte europeo es un arte figurativo en su gran mayoría, es decir, un arte inspirado y conducido por la voluntad de figuración.

(Tomado y traducido del libro "Art Abstrait". — Editions Albin Michel. — París).