



Arte Abstracto y Arte Figurativo

La expresión “arte abstracto” se aplica a obras enteramente carentes de figuración (espacio real, objetos, paisajes, figuras de seres animados e incluso de formas geométricas si se representan como objetos reales con iluminación y perspectiva). Se trata de un arte que rechaza la copia o imitación de todo modelo exterior a la consciencia del pintor. Partiendo de este concepto, en un cuadro abstracto no puede haber referencia a algo independiente del cuadro mismo: figura humana, paisaje, mesa, fruta, etc., que son objetos definibles con palabras.

Algunos de los creadores del arte abstracto pensaron, hacia 1930, substituir el término *abstracto* por el de *concreto* porque se habían dado cuenta de que “abstraer” (del latín *ab* y *trahere*) significa “sacar de”, extraer algo de la realidad natural, y el arte que venían llamando abstracto no se inspira para nada en ella, es decir, que no es el resultado de una abstracción, sino la propuesta de una *nueva realidad*. Desde luego es cierto que el adjetivo que con más exactitud puede aplicársele es “concreto”, pero esta sustitución que se pretendía hacer con más de veinte años de retraso, después de que manifiestos, escritos y títulos de obras se hubieran publicado bajo la denominación de “abstracto”.

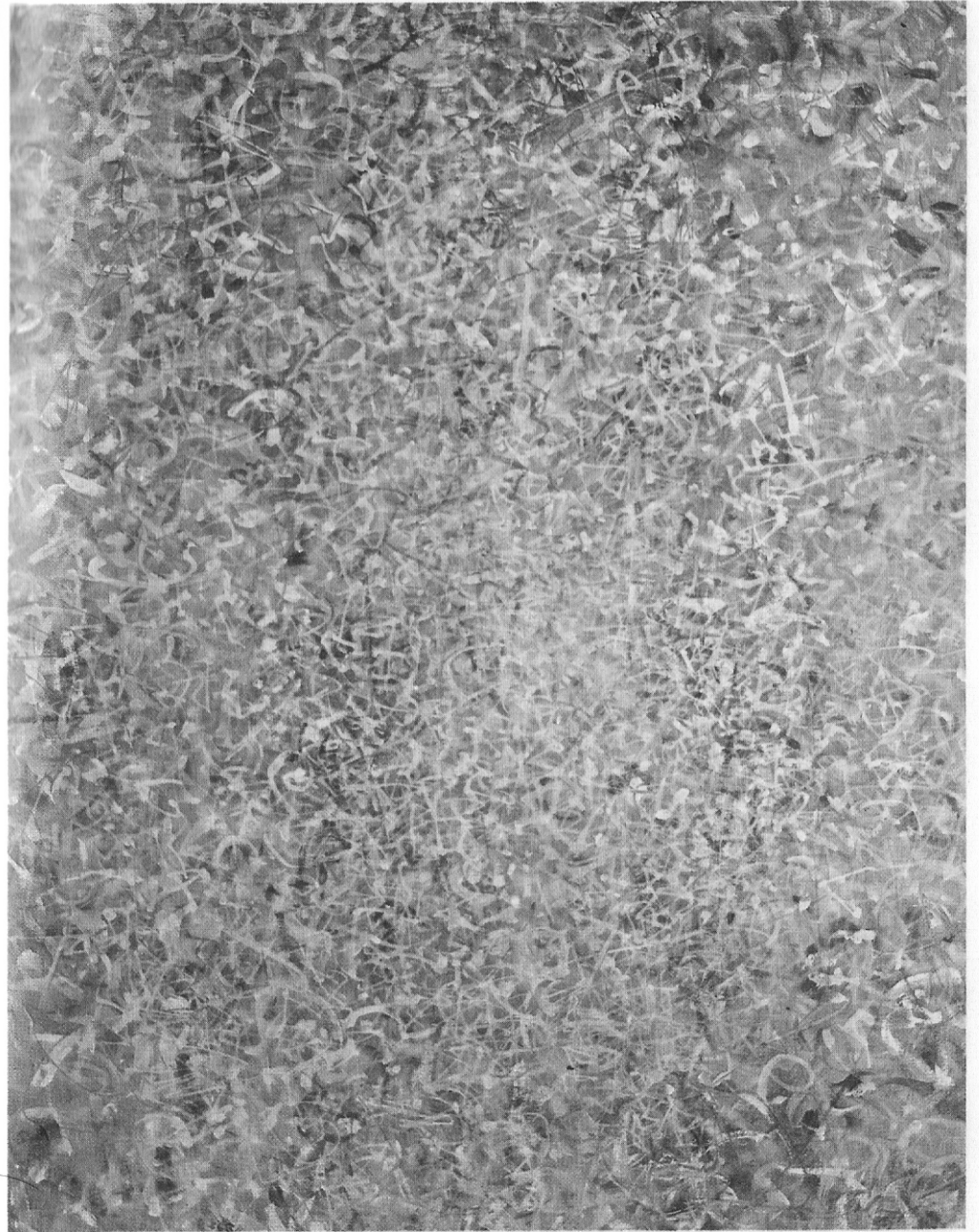
Mark Tobey: "Circo transfigurado" (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma). Ejemplo de arte abstracto basado en el gesto motor y en el ritmo discontinuo, uno de los caminos de la abstracción.

sólo podía engendrar confusión. El uso de la expresión "arte abstracto" se ha generalizado tanto que —pese a que sea errónea— todo el mundo al oírla entiende en seguida algo bien definido. Por eso la seguiremos empleando en estas páginas, para atenernos al uso generalmente aceptado, aunque seamos conscientes de que es una expresión tan inadecuada como casi todas las que califican los grandes movimientos del arte contemporáneo.

A mediados del siglo pasado, el gran pintor realista Gustave Courbet formuló una de las más rigurosas definiciones de la pintura figurativa al decir que la pintura "no puede consistir más que en la representación de las cosas reales y existentes: un objeto abstracto, no visible ni existente, no pertenece al campo de la pintura". Es normal el radicalismo de las ideas de Courbet si tenemos en cuenta que desde hacía siglos la tradición artística de Occidente era profunda y exclusivamente figurativa. Por eso es tanto más sorprendente que otro gran realista francés, el escritor Flaubert, casi en el mismo momento, exactamente en 1852, escribiese una definición premonitrice del arte abstracto: "La belleza se convertirá quizás en un sentimiento inútil para la humanidad y el arte será algo que se situará a mitad de camino entre el álgebra y la música." Es muy notable que Flaubert hubiese sido capaz de presentir

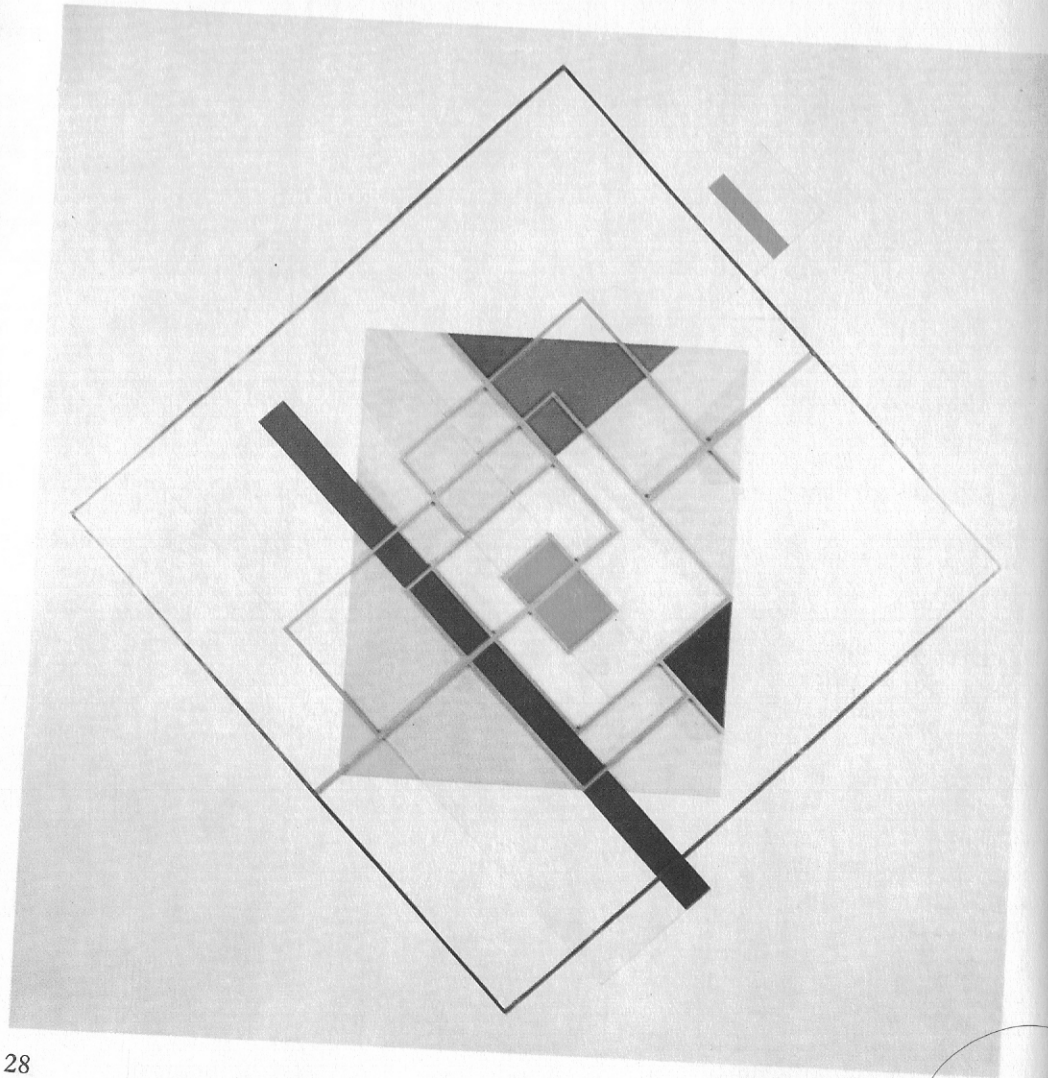
proféticamente un arte absolutamente distinto del de su tiempo, el del realismo que él mismo defendía. En esta definición, en efecto, está implícito un sistema, un método que dé prioridad al orden conceptual sobre la percepción (lo que Flaubert, usando el lenguaje de su tiempo, llama "la belleza"), un arte que produzca obras según unas leyes paralelas a las de la naturaleza y no una imagen de ella.

La idea de que la imagen visual de la naturaleza nos impide penetrar en la verdad íntima de la realidad, se halla expresada de forma más o menos clara por los primeros artistas contemporáneos que tomaron el camino del arte abstracto. Por ejemplo, Franz Marc (1880-1916), que en 1912 aparecía como el más próximo discípulo de Kandinsky en el grupo *Der blaue Reiter* ("El jinete azul") escribía entonces sobre esta cuestión: "Todas las cosas tienen su envoltura y su hueso, apariencia y esencia, máscara y verdad. Si nosotros alcanzamos solamente la envoltura en lugar de la esencia de las cosas, si su máscara nos ciega hasta el punto de que nos impide encontrar la verdad, ¿en qué medida esto influye en la claridad interior de las cosas?... Ya desde muy temprano sentí que para mí el hombre era «feo»; el animal me parecía más bello, más puro; pero en él descubrí también tanto de repugnante y de feo que mis representaciones se



C. Domela Nieuwenhuis: "Composición en relieve"
(Gemeentemuseum, La Haya).

Ejemplo del otro camino seguido por el arte abstracto:
la trama geométrica y la ordenación
de superficies regulares en el espacio plano.



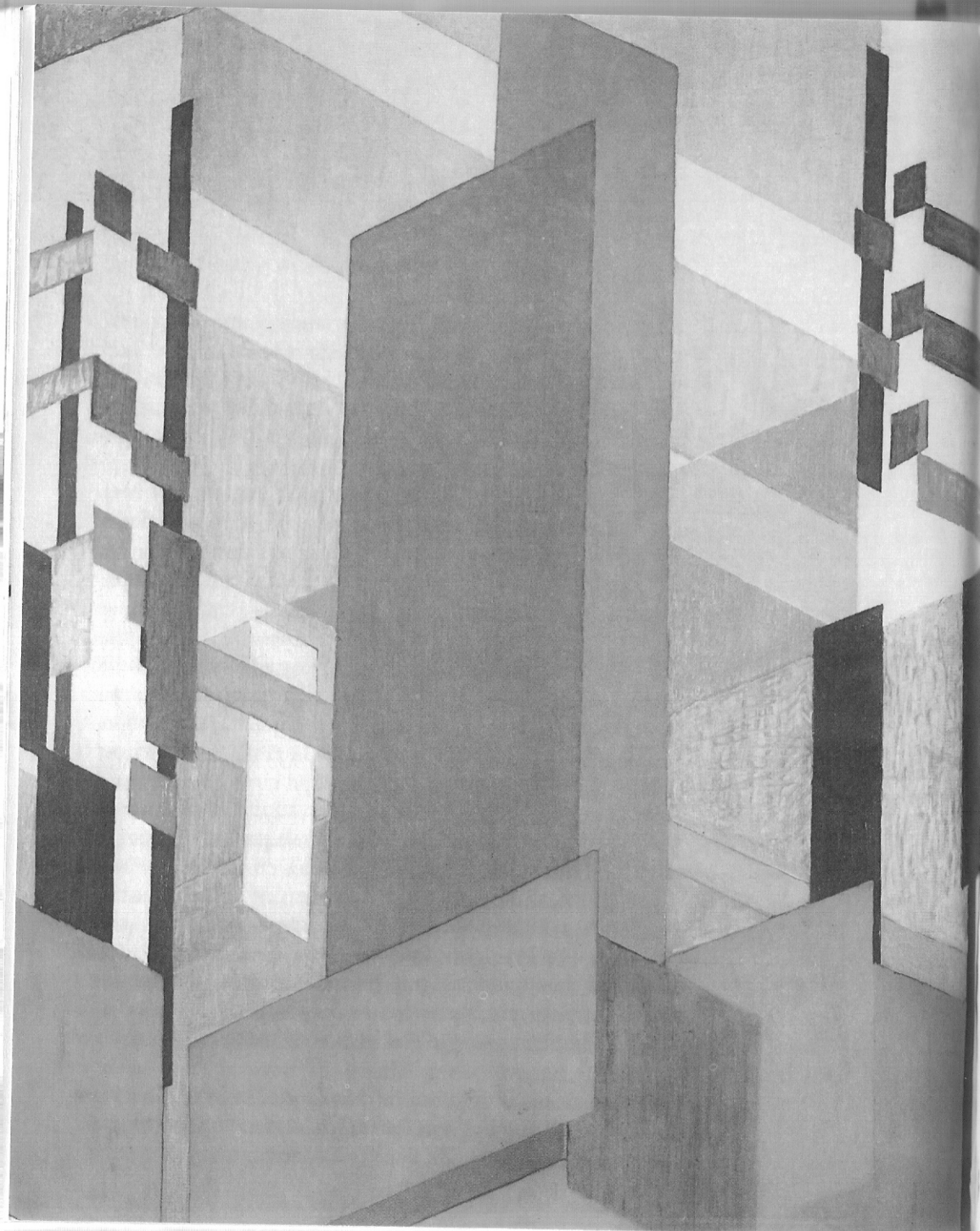
"De la misma manera que el niño nos imita en sus juegos, el pintor imita el juego de las fuerzas que han creado y crean el mundo."

PAUL KLEE

volvieron instintivamente, por necesidad interior, siempre más esquemáticas, siempre más abstractas. Árboles, flores, tierra: cada año que pasaba, todo me mostraba cada vez más sus aspectos feos, repugnantes al sentimiento, hasta que de pronto, solamente ahora, tengo plena consciencia de la fealdad de la naturaleza, de su impureza... ¿Qué nos proponemos con el «arte abstracto»? Es el intento de hacer hablar al mundo mismo, en lugar de a nuestra alma reflejando la imagen del mundo... Nosotros sabemos por experiencia secular que las cosas se vuelven más mudas en la medida en que sólo las vemos reflejadas en el espejo óptico de su apariencia externa. La apariencia siempre es inexpresiva; pero alejadla, alejadla completamente de vuestro espíritu —imaginad que ni vosotros, ni vuestra imagen del mundo exista—, el mundo seguirá siendo en su verdadera forma; pues bien, nosotros, los artistas, intuimos esta forma; un demonio nos permite ver entre las grietas de la apariencia y nos conduce en un sueño detrás de su escenario coloreado."

La marcha hacia la abstracción en arte

ha seguido dos caminos, se basa en dos principios, no sólo distintos, sino casi opuestos. Esos dos principios esenciales son: por una parte, la forma primitiva producida por el gesto motor, la maraña lineal, el ritmo discontinuo, semejante al que surge en los primeros dibujos infantiles, en las *Improvisaciones* de Kandinsky y en el expresionismo abstracto (por ejemplo, en las telas de Jackson Pollock), y por otra, la trama geométrica, la forma regular plana, realizada no con criterio representativo sino con directa imposición de unos elementos de orden y simbolización del espacio y de los valores esenciales, tal como se expresa, por ejemplo, en Mondrian. Como veremos, el primer camino lo han seguido los artistas impulsados preponderantemente por la intuición, y el segundo aquellos otros que eran movidos sobre todo por la reflexión y el factor racional. Pero, en cualquiera de sus formas, la abstracción se opone a la representación figurativa del mundo visible. Se trata de una visibilización de la energía, en sus ritmos, en sus formas ordenadoras y constrictoras, o expansivas y desencadenantes.



Frantisek Kupka: "Arquitectura filosófica", 1913 (Galerie L. Carré, París), una de las primeras pinturas de estilo abstracto geométrico, característica por su racionalismo y monumentalidad musical.

La abstracción geométrica

Es muy difícil establecer con exactitud cuándo nació la primera obra típica de la abstracción geométrica. Seguramente fue poco después de la primera obra abstracta de Kandinsky y partiendo de un punto absolutamente diferente del que sirvió de base al gran maestro ruso.

El problema de las fechas es bastante complicado, pero es fundamental. Hoy parece que la primera obra abstracta geométrica fue creada en París en el ambiente de la *Section d'Or*, un grupo de cubistas heréticos cuyas figuras fundamentales eran el checo Kupka y el francés Delaunay. Eran pintores impacientes por llevar el cubismo a sus últimas consecuencias, basando los fundamentos de su arte en las relaciones entre el "número" y la "medida". El mismo nombre del grupo, que alude a la teoría matemática del número áureo, demuestra su inspiración racionalista, científica, basada en la investigación de una teoría de la armonía, de una base cifrada para la práctica de la pintura.

Frantisek Kupka (1871-1957) realizó a fines de 1911 una serie de estudios abstractos para un cuadro que lleva el título significativo de *Fuga*. Esta alusión a la música en su aspecto más matemático ilustra sobre la base de su inspiración y propósitos, pero no fue hasta 1913 cuan-

do adquirió un dominio absoluto del lenguaje abstracto geométrico como demuestra su grandiosa tela *Arquitectura filosófica*.

Robert Delaunay (1885-1941) también había partido del cubismo y había practicado la multiplicidad de puntos de vista sobre un objeto para pintar un cuadro. Esta experiencia le había llevado al convencimiento de que dicha multiplicidad podía dar aún mayor rendimiento si imaginamos una serie de movimientos continuos e imprevisibles tanto del objeto como del espacio, del artista y del espectador. En 1912 pintó su primer cuadro abstracto titulado *Disco simultáneo*, un círculo dividido en anillos concéntricos, a su vez divididos en cuatro partes iguales por la división del círculo en cuatro sectores, con un color diferente en cada una de las secciones así obtenidas. Los colores crean en esta obra un movimiento: todo el plano circular parece estar en rotación debido a los contrastes simultáneos de los colores que ya había investigado Georges Seurat. El cuadro *Formas circulares*, de 1913, y los demás basados en sectores circulares coloreados con los colores del prisma, estaban también orientados a comunicar la sensación inmediata y puramente visual del movimiento cósmico de la luz. El propio Delaunay escribió en 1933: "Hacia 1913 imaginé una pintura que no tuviera técni-

Robert Delaunay: "Discos solares",
1913 (Museo de Arte Moderno, Nueva York).

camente más que color, contrastes de color, pero desarrollándose en el tiempo y susceptible de ser percibida simultáneamente de una sola vez."

El segundo centro geográfico donde se desarrolló la abstracción geométrica fue la Rusia prerrevolucionaria y de los primeros años de la revolución. También allí el fermento del cubismo estuvo en el origen de la liberación de la pintura. En Moscú la vida artística era muy intensa en los años inmediatamente anteriores a la Primera



Robert Delaunay: "Formas circulares", 1913
(Colección W. Hack, Colonia).

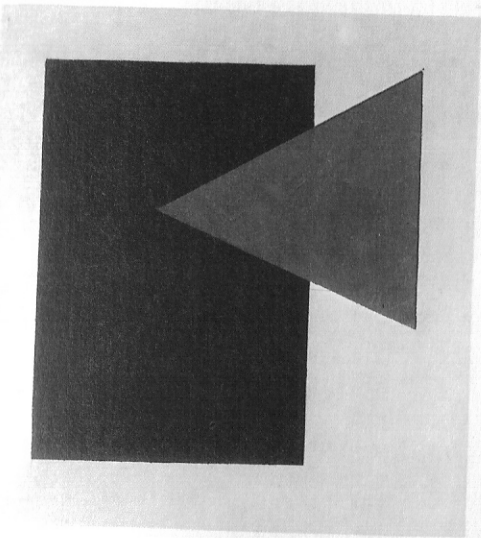
*Estos círculos y sus sectores pintados
con colores puros comunican una sensación
visual del movimiento cósmico de la luz.*

Guerra Mundial. Los grandes coleccionistas de arte moderno Schurkin y Morósov poseían cientos de telas de Cézanne, Gauguin, Matisse, y Picasso, que hoy enriquecen el Museo Pushkin de Moscú y el Ermitage de Leningrado. Nada de lo que se hacía en París se desconocía por parte de los pintores rusos.

Fue Kasimir Málevich (1878-1935) el primero que, a través de la práctica del cubismo durante los años 1911 y 1912, logró alejarse de la pintura figurativa, del dominio de los objetos, y encaminarse a lo que él mismo designó en un libro posterior "un mundo sin objetos". El paso definitivo fue dado en 1913, según explica el propio Málevich: "El año 1913, mientras realizaba esfuerzos desesperados para liberar el arte del peso del objeto, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una tela que no representaba otra cosa que un cuadrado negro sobre fondo blanco. Los críticos y el público se quejaron: ¡Se ha perdido todo lo que nosotros amamos! ¡Estamos en un desierto! ¡Sólo un cuadrado negro sobre fondo blanco está ante nosotros!"

El suprematismo de Málevich no significa otra cosa que la supremacía absoluta de la sensibilidad en las artes plásticas. Partiendo de esta base, y a través de un proceso progresivo de depuración para "expresar el poder de lo estético a través de una economía esencial de la superficie",

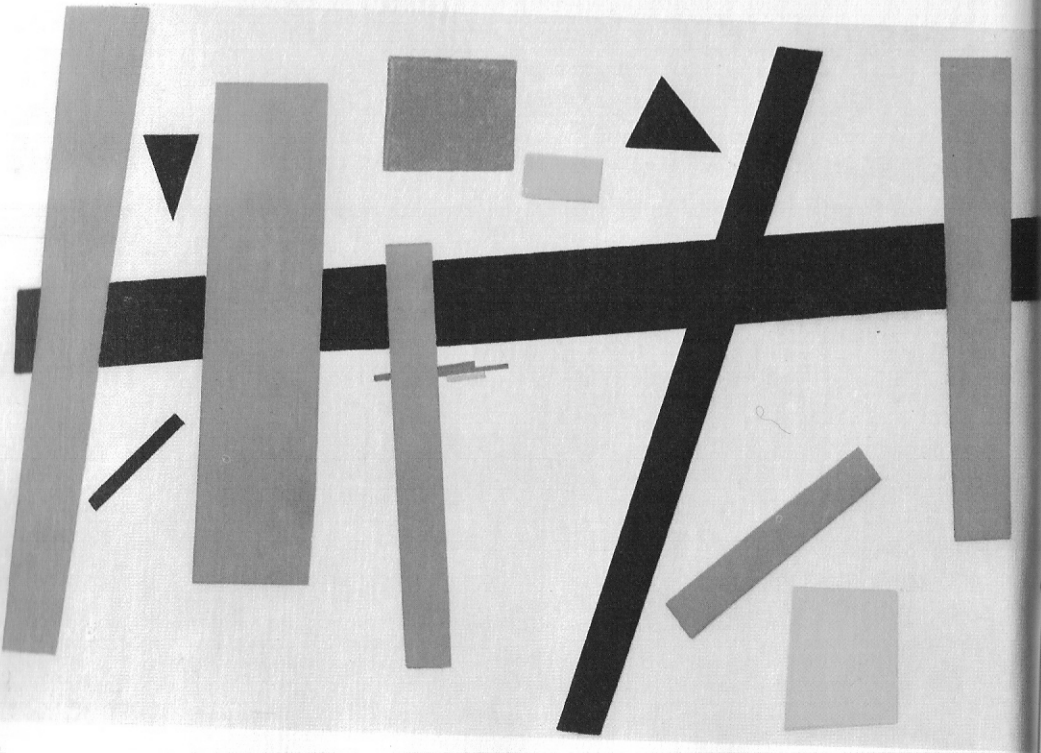




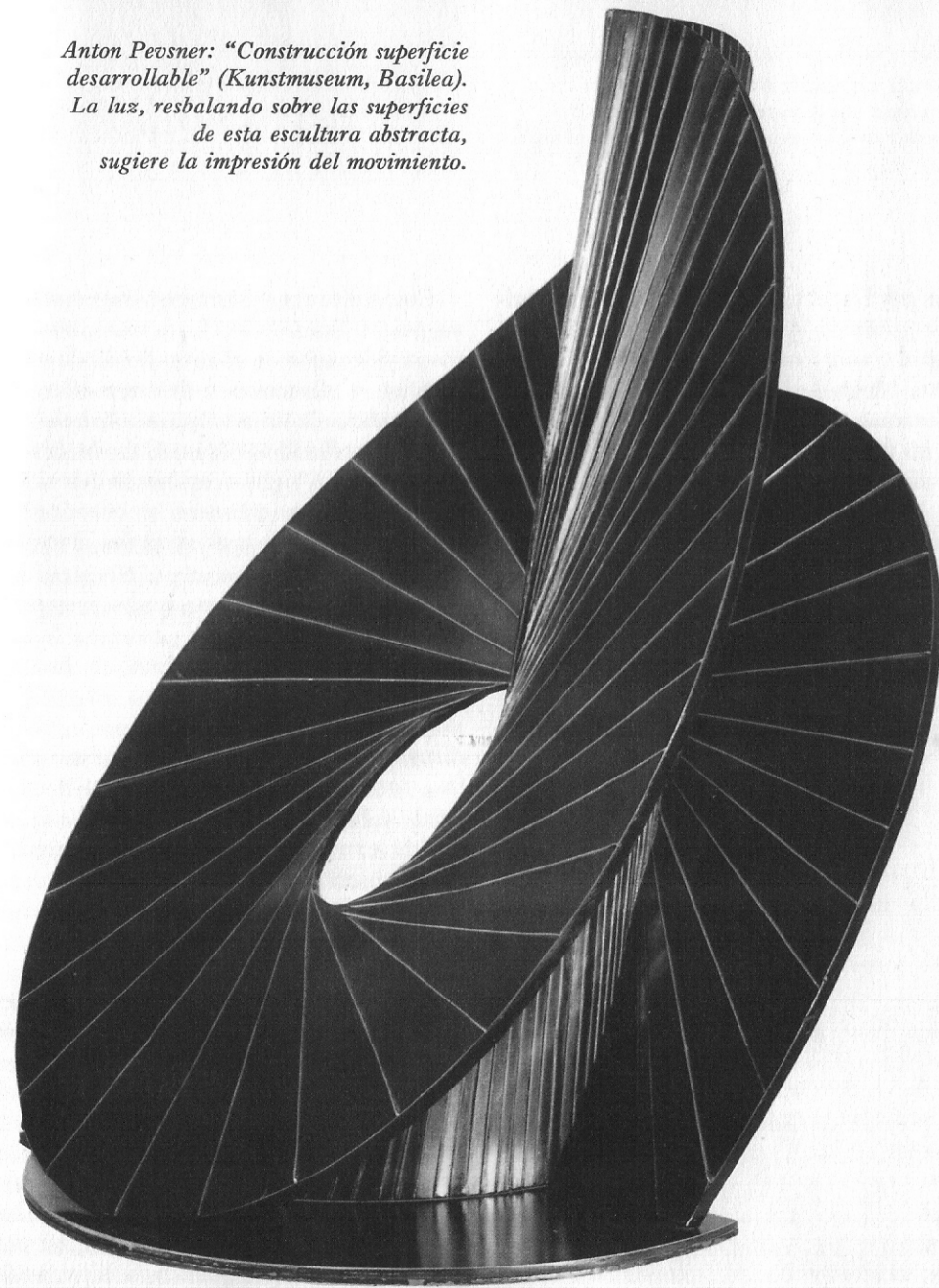
*A la izquierda, Kasimir Málevich:
"Suprematismo 418";
abajo, "Suprematismo 417" del mismo pintor
(ambos en el Stedelijk Museum, Amsterdam).*

llegó en 1918 a pintar un cuadrado blanco sobre fondo blanco.

La victoria de la revolución soviética de 1917 ejerció una profunda atracción sobre casi todos los escritores y artistas de vanguardia, que se pusieron a su lado. Durante los primeros años el gobierno soviético no sólo no intervino contra el arte de vanguardia, sino que lo apoyó. Lunacharski,



*Anton Peosner: "Construcción superficie
desarrollable" (Kunstmuseum, Basilea).
La luz, resbalando sobre las superficies
de esta escultura abstracta,
sugiere la impresión del movimiento.*



que era Comisario de Educación en el primer gobierno de Lenin, se interesó por el arte de vanguardia y contribuyó a difundirlo. Muchos artistas que se hallaban en el extranjero, algunos de los cuales tenían ya un gran prestigio, regresaron a la URSS y aceptaron diversos cargos: Kandinsky, en 1918, se convirtió en miembro de la Comisaría de Educación, en 1919 fue nombrado director de los Museos de Cultura Pictórica, y en 1920 profesor de la Universidad de Moscú; Chagall fue Comisario de Bellas Artes de Vitebsk; Málevich, profesor de la Academia de Bellas Artes de Moscú, en 1917; cargos análogos tuvieron Tatlin, El Lissitzky y otros.

Entre los que regresaron a la URSS en 1917 estaban también los escultores Antoine Pevsner (1886-1962) y Naum Gabo (n. 1890), dos hombres que iban a desempeñar un papel de gran importancia en la vanguardia soviética de aquellos años y que después se convertirían en figuras de primera fila del arte del siglo XX. Pevsner había residido en París, donde entró en contacto con los cubistas y con el grupo de la *Section d'Or*. Su hermano Naum Gabo (el nombre de Gabo lo adoptó en 1915 para distinguirse de Pevsner) fue a Munich en 1909 para estudiar Medicina; allí se interesó por las ciencias físicas y estudió ingeniería, pero también se sintió atraído por las artes y conoció a Kandinsky.

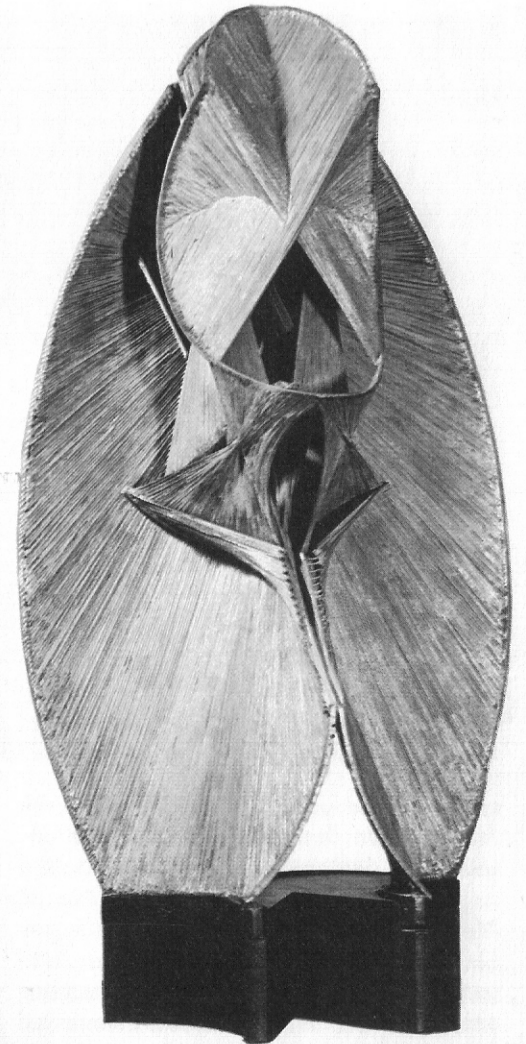
Cuando ambos hermanos regresaron a su país, a fines de 1917, se vieron envueltos rápidamente en el clima febril de experiencias y discusiones determinadas por la exigencia de un arte que se insertara en la nueva realidad soviética. Gabo ha descrito con mucho vigor el ambiente que vivían los artistas que entonces se encontraban en Moscú: "Cada cual aportaba algo para aclarar la obra de los otros. Nuestras actividades continuaron de modo incesante, en experimentos tanto teóricos como prácticos que se efectuaban en los talleres de las escuelas y en los estudios de los artistas. Se celebraban regularmente discusiones públicas en la sala de la escuela..., todo esto en medio del torbellino del final de la guerra mundial, de la guerra civil, de extremas privaciones físicas y luchas políticas."

Málevich no veía ningún punto de contacto entre la pura sensibilidad artística y los problemas de la vida práctica. "El suprematismo —decía—, tanto en la pintura como en la arquitectura, es independiente de cualquier tendencia social o materialista, cualquiera que sea... Ya es hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte y los del estómago y del sentido común están muy alejados unos de otros." Contra esta posición, los constructivistas de Vladimir Tatlin (1885-1953) se rebelaban violentamente y propugnaban la liquidación

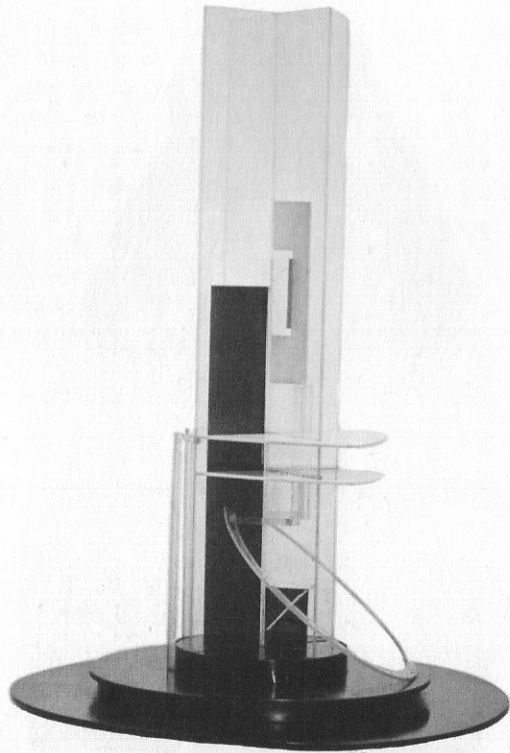
del arte, considerándolo como un esteticismo burgués superado. Incitaban a los artistas a dedicarse a una actividad que fuera directamente útil a la sociedad: publicidad, tipografía, arquitectura, diseño industrial. Bajo este aspecto, Tatlin fue no sólo el autor del *Monumento a la Tercera Internacional* (1919), concebido como una Torre Eiffel proletaria, gigantesca espiral metálica que debía girar sobre sí misma y funcionar como un emisor de noticias y de señales, sino un precursor de lo que hoy llamamos diseño industrial.

Pevsner y Gabo, que en un principio se habían manifestado como constructivistas, se acercaron después a las posiciones de Málevich, pese a las diferencias que los separaban del suprematismo, y entraron en una aguda polémica con Tatlin y su grupo: "El conflicto entre ellos y nuestro grupo —explicó Gabo en una entrevista en 1956— aceleró la ruptura abierta y nos obligó a hacer una declaración pública. El grupo de Tatlin reclamaba la abolición del arte como un esteticismo anticuado, perteneciente a la cultura de la sociedad capitalista, y pedía a los artistas... que comenzaran a hacer cosas útiles para el ser humano en su ambiente material: que fabricaran sillas, mesas, que construyeran hornos, casas, etcétera. Nos opusimos a estas ideas materialistas y políticas en arte y especialmente

Anton Pevsner: "Visión espectral", 1959
(Museo de Arte Moderno, París).
Con formas abstractas puede sugerirse algo tan real como una impresión de terror.



Naum Gabo: "Columna", 1923
(Guggenheim Museum, Nueva York).
Esta escultura de vidrio, metal
y materia plástica une en una sola
obra arquitectura y escultura.

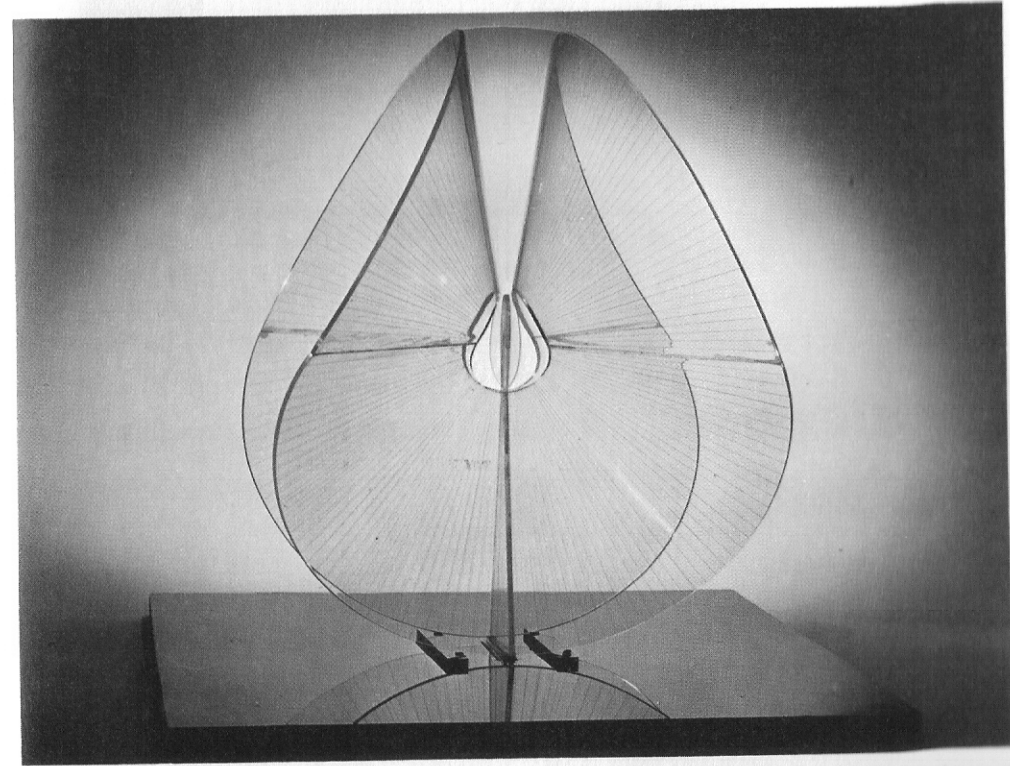


a su nihilismo, que habían resucitado del de la década de los ochenta del siglo pasado." El documento que consagró la escisión del grupo constructivista fue el *Manifiesto del realismo*, redactado por Gabo en 1920. La palabra *realismo* se repetía frecuentemente en aquellas discusiones, con un sentido distinto del corriente.

Los constructivistas, que en realidad eran artistas abstractos, no aceptaban esta denominación y se llamaban a sí mismos *realistas* porque sostenían que construían una nueva realidad. La idea central del *Manifiesto* de Gabo era la afirmación de que el arte posee un valor absoluto, independiente del tipo de sociedad, sea ésta capitalista, socialista o comunista. "El arte —decía— siempre tendrá vida como una de las expresiones indispensables de la experiencia humana y como un importante medio de comunicación".

Los funcionarios soviéticos, que al principio toleraban estas discusiones, sin intervenir en ellas, empezaron a mezclarse en las mismas a partir del momento en que se dibujaron los primeros síntomas de lo que después ha sido calificado de estalinismo. Indicaron a los artistas que tales discusiones estéticas no interesaban al Gobierno, ni a los campesinos, ni a los obreros; querían un arte que pudieran comprender, de hecho un arte académico, como el realismo del siglo XIX; y como todas las fuerzas tenían que ser organizadas en defensa del Estado soviético, querían un arte que pudiera aplicarse a la propaganda, al servicio de la revolución. Esta instrumentalización política del arte y de la cultura es lo que, en breve espacio de tiempo, había de llevar el arte soviético a una completa esterilidad. Bajo la presión de los

Naum Gabo: "Variación translúcida sobre un tema esférico", 1937
(Guggenheim Museum, Nueva York).
La precisión cristalina de esta pieza recuerda ciertos modelos matemáticos.



funcionarios, el debate libre se fue deslizando hacia el terreno político, la crítica estética acababa transformándose en un juicio de fidelidad o de traición a la revolución. La atmósfera se hizo pesada, cargada de sospechas. Además, ¿quiénes eran estos artistas? No eran obreros, sino intelectuales procedentes de la burguesía que,

además, habían tenido estrechos contactos con la decadente cultura burguesa occidental, y, en todo caso, se comportaban como una minoría ruidosa y subversiva.

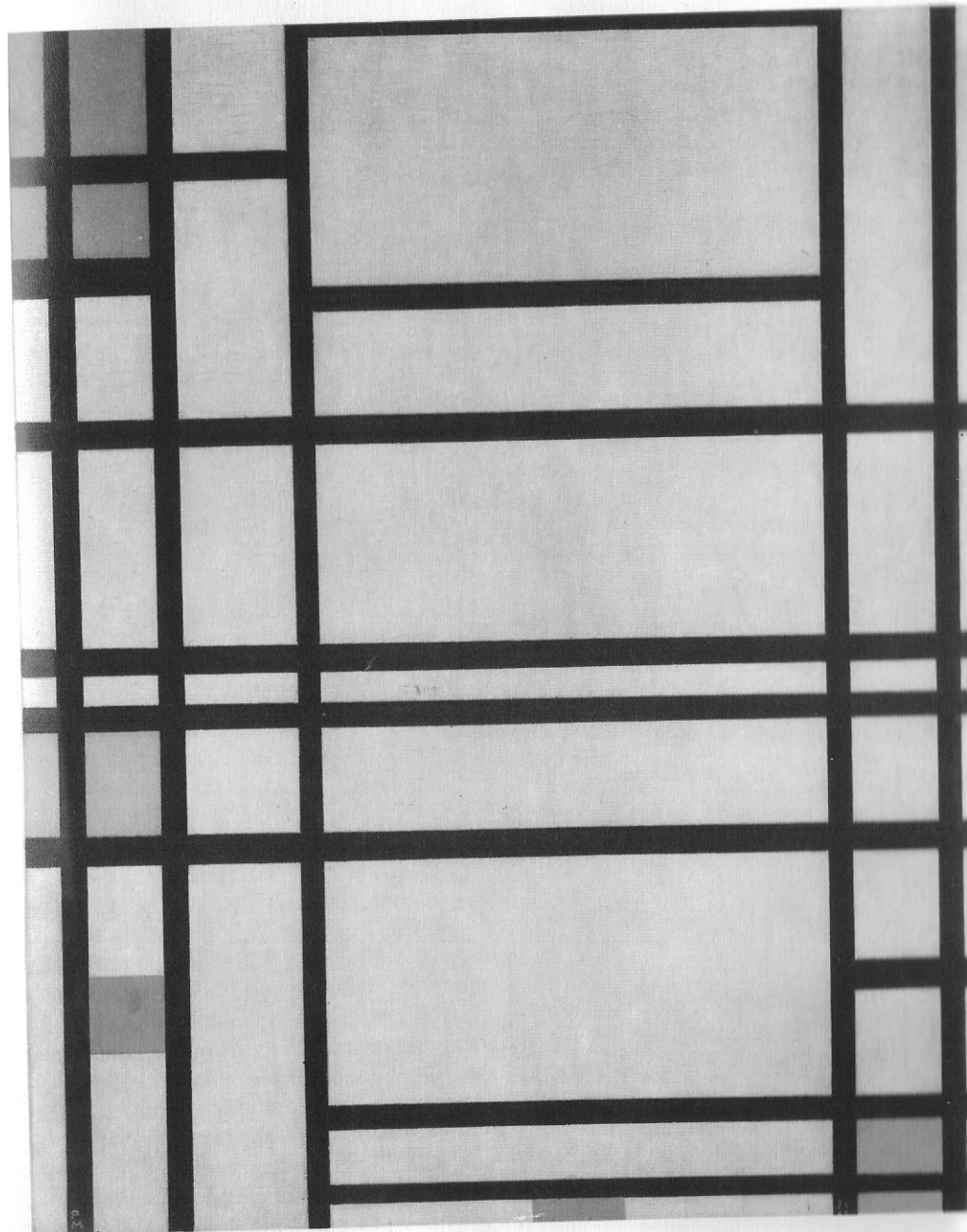
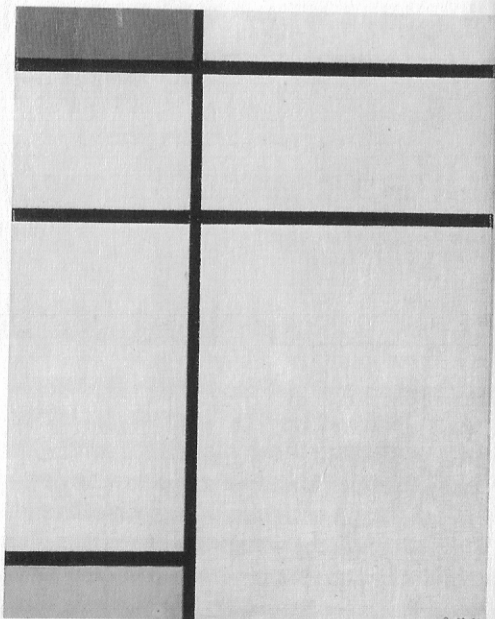
El juego había terminado y los artistas lo comprendieron. En 1922, Gabo fue a Berlín, encargado de instalar una exposición

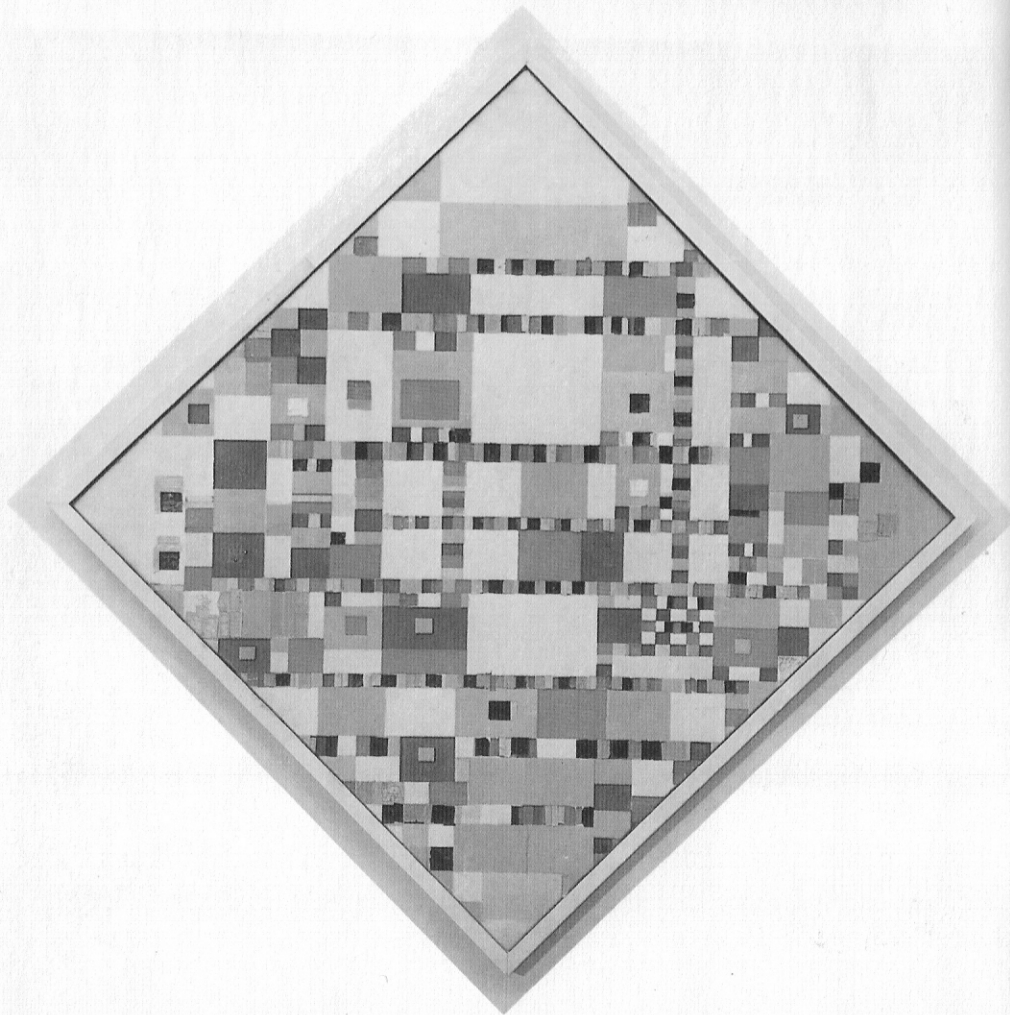
Vladimir Tatlin: "Maqueta del Monumento a la Tercera Internacional", 1919. Fotografía antigua de esta pieza, actualmente destruida, que debía convertirse en una gigantesca Torre Eiffel proletaria.



Dos obras de Piet Mondrian tituladas "Composición": abajo, de 1936 (Kunstmuseum, Basilea); a la derecha, la realizada en 1935-42 (Colección J. J. Sweeney, Nueva York).

de arte soviético; no volvió nunca más a la URSS. Un año más tarde se le unió Pevsner. El mismo año partió Kandinsky y, poco después, Chagall. Los que más convencidos estaban de la justicia revolucionaria del socialismo se quedaron en condiciones que hasta cierto punto parecían insostenibles. Unos, como Tatlin, se convirtieron en diseñadores industriales; otros, como Málevich, desaparecieron en la oscuridad y en la pobreza; otros, en fin, fueron arrastrados a gestos de desespe-





ración, incluyendo el suicidio. Se desconoce la suerte de la mayoría de ellos.

Dentro del capítulo del arte abstracto geométrico, debemos referirnos ahora al tercer grupo geográfico, el que se desarrolló en Holanda durante la Primera Guerra Mundial, en la que este país permaneció neutral.

La figura central de este grupo fue el

pintor y teósofo holandés Piet Mondrian (1872-1944) que, practicando una pintura aún figurativa a principios de siglo, buscaba la máxima simplificación de la representación de la realidad. En 1911, en Amsterdam, visitó una exposición de obras cubistas de Picasso y Braque, y quedó hasta tal punto impresionado que decidió ir a París para someterse a esta disciplina.

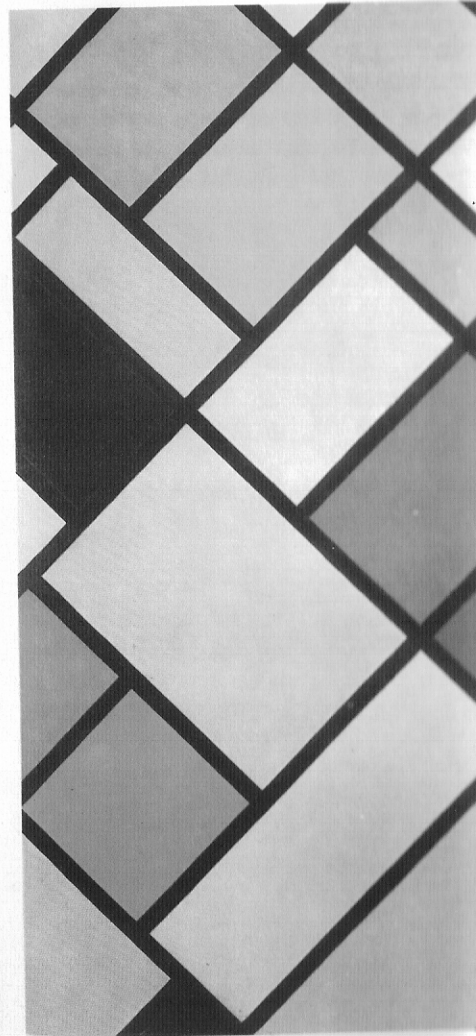
Piet Mondrian: "Victory Boogie Woogie", 1944 (Colección Burton G. Tremaine, Meriden, Connecticut, EE.UU.).
Es la última obra de este pintor, cuya sugestión de movimiento contrasta con la belleza inmovilizada de sus cuadros anteriores.

Theo Van Doesburg: "Contracomposición de disonancias XVI", 1923. (Gemeentemuseum, La Haya)
Sus líneas inclinadas, que sugieren la idea de tensión, se oponen a la estructura vertical-horizontal de Mondrian

De sus cuadros cubistas surgió gradual y coherentemente su estilo abstracto. El punto de ruptura se sitúa entre las dos versiones que realizó de un cuadro titulado *Naturaleza muerta con un bote de jengibre*: en la primera reproduce el parecido de los objetos; en la segunda, los traduce en signos, de manera que lo que era un cuchillo sobre una servilleta blanca, se convirtió en una superficie blanca atravesada por una diagonal.

En 1914, Mondrian regresó a Holanda a causa de la Guerra Mundial, y en 1917 conoció a Theo Van Doesburg (1883-1931), que había llegado también a un arte abstracto. Ambos fundaron una revista llamada *De Stijl* (El Estilo) para la exposición de sus ideas. Esta revista reunió a su alrededor a los pintores Van der Leek y Vantongerloo y al arquitecto J. P. Oud, y su título se convirtió en el nombre del movimiento, aunque el mismo Mondrian siempre tuvo preferencia por el de "neoplasticismo".

A partir de 1918, Mondrian limitó su vocabulario geométrico a la línea recta y al ángulo recto —esto es, a la horizontal y a la vertical— y a los tres colores primarios —azul, amarillo y rojo— con los tres no-colores: blanco, gris y negro. Sus cuadros tenían sólo rectángulos de colores puros que producen una sensación de armonía basada en los principios de las matemáti-



G. T. Rietveld: "Casa Schröder", 1925 (Utrecht),
magnífica aplicación arquitectónica
de los principios de claridad y sobriedad de De Stijl.

cas y de la música. El racionalismo que domina la pintura de Mondrian y de los otros maestros de *De Stijl* evoca también otro ejemplo holandés: la filosofía de Spinoza en su *Ethica more geometrico demonstrata*, que pretendía establecer los principios

del pensamiento humano por el mismo método; la ética como la armonía sólo se pueden demostrar por medios geométricos, es decir racionales, que excluyen completamente toda arbitrariedad.

Las ideas de *De Stijl* influyeron pro-



"Hoy, no sólo la belleza pura nos es necesaria, sino que es el único medio que nos manifiesta puramente la fuerza universal que contienen todas las cosas."

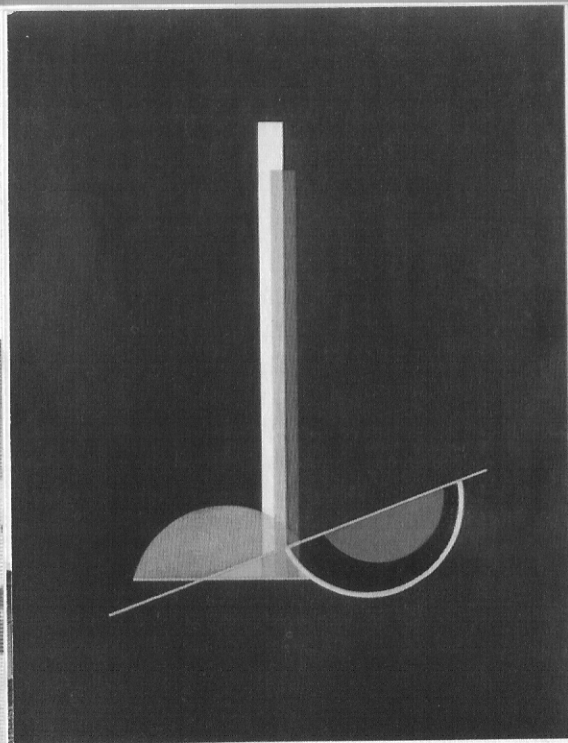
PIET MONDRIAN

fundamente en toda Europa, y no sólo entre los pintores, sino también en la arquitectura, el mobiliario, el diseño industrial y la tipografía. En seguida veremos la importancia que tuvieron en la acción de la *Bauhaus*. El principal divulgador de estas ideas fue Van Doesburg, quien realizó viajes de propaganda a París y a Alemania, dando conferencias y estableciendo contactos con artistas y arquitectos. Su colaboración con los arquitectos J. P. Oud, Van Eesteren y Rietveld produjo resultados importantes. La *casa Schröder*, de Utrecht, proyectada por G. T. Rietveld, es una obra maestra de arquitectura sobria, abierta y clara, en la que se plasman todos los principios del grupo.

Si Van Doesburg fue el principal organizador y propagandista, Mondrian fue indiscutiblemente su primer teórico. En sus escritos identifica el arte con la vida, tesis que —con matices distintos— también defendían otros movimientos de vanguardia como los suprematistas, los constructivistas rusos y, como veremos después, el movimiento Dadá. Pero la vida tal como la concebía Mondrian no tiene nada que ver con la vida tal como la entendían los dadaístas: abierta, activa, impetuosa, provisional y comprometida. Para Mondrian, al igual que para Kandinsky o Málevich, la vida es pura actividad interior. Por eso creía necesario eliminar del arte la presen-

cia del mundo perceptible por los sentidos, a fin de acercarse cada vez más a la verdad de la conciencia interior. En este sistema de ideas se nota la influencia de la Sociedad Teosófica de Holanda, a la que Mondrian se incorporó en 1909, y del pensamiento del filósofo M. H. J. Schoenmaekers, que Mondrian trató mucho en 1917, cuando fundó *De Stijl*. La idea de Schoenmaekers "queremos penetrar en la naturaleza de tal modo que se nos revele la construcción interna de la realidad" es precisamente la finalidad que se proponían con su abstracción geométrica los artistas de *De Stijl*.

Con esta voluntad racional, rigurosa, Mondrian y sus amigos eliminaron la línea curva, residuo de lo que creían confusión del espíritu procedente del barroco. Las rectas verticales y horizontales debían ser el único medio estilístico permitido al neoplasticismo. Del mismo modo, se debía evitar todo recuerdo de la pincelada emocional; el color plano, compacto, puro, debía ser la ley indiscutida. Los motivos por los cuales Mondrian se separó de Van Doesburg y de Vantongerloo, alrededor de 1925, van más allá de una simple disputa formal. Mondrian veía en la línea inclinada, que Van Doesburg introdujo en aquellos años, y en la línea curva que Vantongerloo acogió en sus esculturas, un verdadero retorno a las fuerzas arbitrarias de las pa-



A la izquierda Laszlo Moholy-Nagy: "Composición K. IV" (Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich). A la derecha, V. Kandinsky: "Puntas en arco", 1927 (Colección particular, Munich), que refleja la influencia sobre este artista del racionalismo de la Bauhaus.

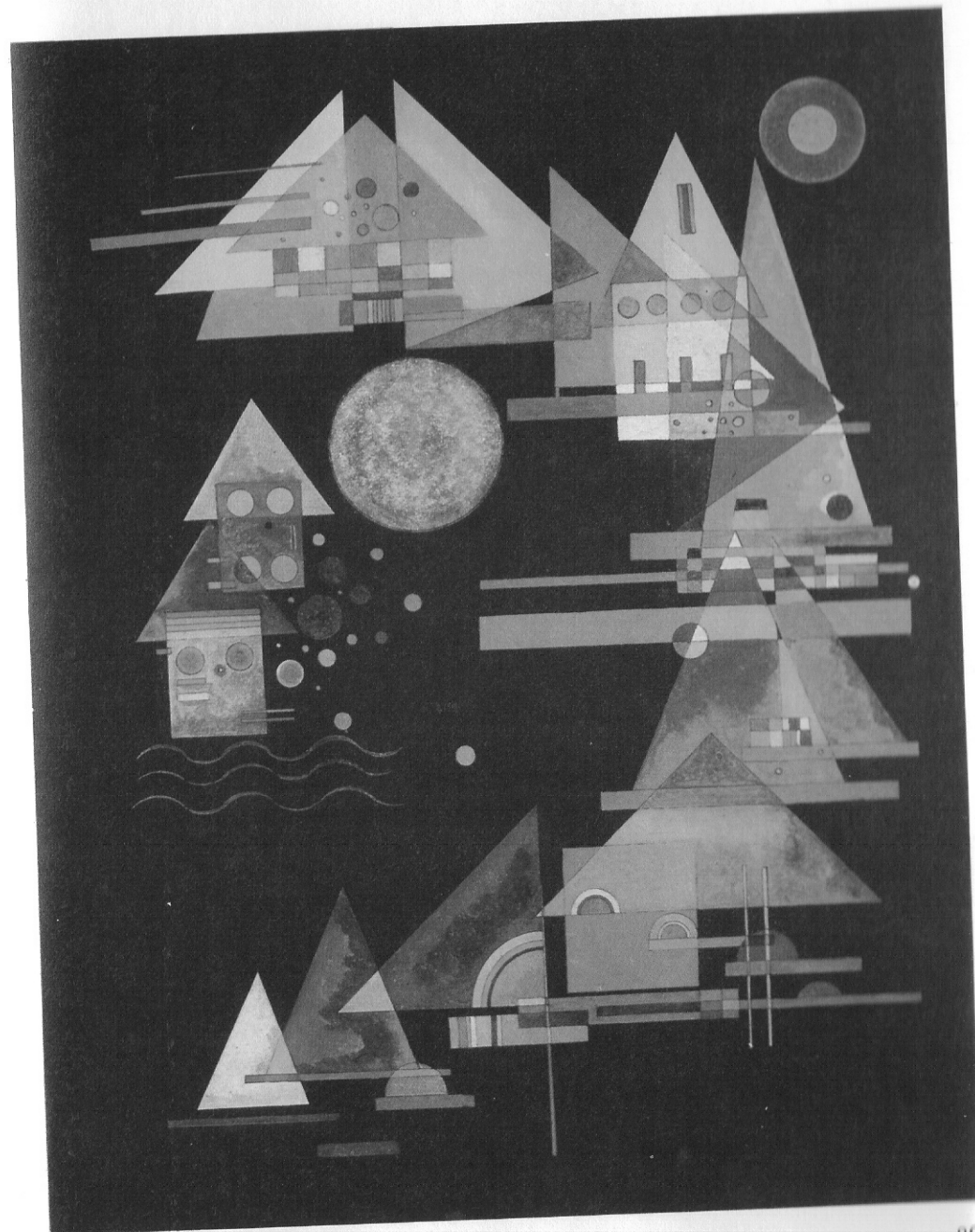
Razón e intuición en el período de entreguerras

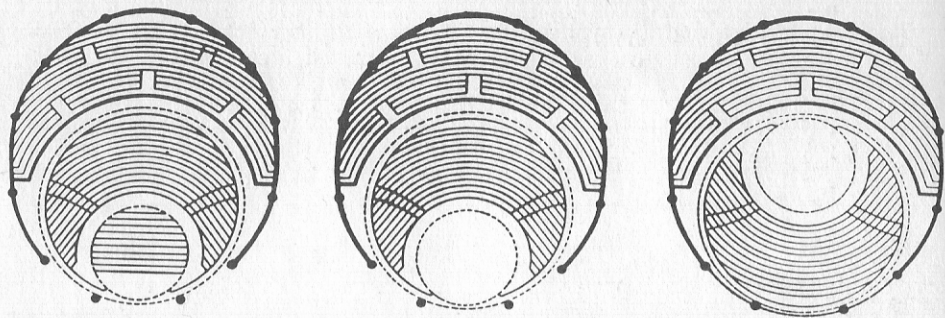
El optimismo, la confianza en el progreso humano y el racionalismo que hemos visto que caracterizan el arte abstracto geométrico, encontraron expresión en las actividades de la *Bauhaus*, el centro pedagógico y experimental de las artes fundado en 1919 por Gropius.

La *Bauhaus* (Casa de la Construcción) tuvo como origen la fusión, realizada en Weimar, de una academia de bellas artes y de una escuela de artes aplicadas. La concepción de su fundador Walter Gropius (1883-1969) aparece explícita en su manifiesto fundacional: "Arquitectos, pintores y escultores deben reconocer de nuevo el carácter compuesto de un edificio concebido como totalidad. Sólo entonces su trabajo estará imbuido del espíritu arquitectónico que se ha perdido con el «arte de salón»... Nosotros ofrecemos una nueva comunidad de artífices, sin la diferenciación de clases que levantan la barrera arrogante entre el artesano y el artista. Unidos concebimos y creamos el nuevo edificio del porvenir, que abrazará arquitectura, pintura y escultura en una sola unidad, y que será levantado algún día hacia el cielo por las manos de millones de trabajadores, como el símbolo de cristal de una nueva fe."

siones y del individualismo, raíz de todos los males modernos.

Mondrian pensaba que la abstracción geométrica crearía una "belleza profundamente humana y rica" que, a fuerza de armonía, precisión y equilibrio, construiría un nuevo ambiente para el hombre del futuro, al que concebía como un ser perfectamente sereno y desdramatizado. Pero el ideal racionalista de los neoplasticistas fue desmentido por la evolución histórica y artística posterior. Desde el punto de vista histórico, la barbarie del fascismo llevó la irracionalidad a la cumbre, y la Segunda Guerra Mundial extendió el horror por el mundo. Desde el punto de vista artístico, la segunda mitad del siglo XX ha visto el triunfo de lo informal frente a lo formado, la victoria de lo intuitivo sobre lo racional.





Esta valerosa ambición atrajo en torno a Gropius un conjunto de grandes artistas: Kandinsky, Klee, Van Doesburg, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, Itten, Schlemmer, Breuer, Mies van der Rohe. Gropius los convenció de que el deber social del artista es la enseñanza, y su objetivo inmediato restablecer entre el arte y la industria productiva el lazo que en la Edad Media unía el arte con la artesanía.

En la *Bauhaus* las búsquedas del constructivismo, del suprematismo y del neoplasticismo acabaron por encontrar un acuerdo común, que fue ciertamente el más fructífero de toda la historia de la abstracción geométrica. Hacia 1927 esta tendencia llegó a influir al propio Kandinsky, que empezó a construir sus cuadros a base de círculos, rectángulos, segmentos circulares, triángulos, etc. Fue entonces cuando publicó los resultados de su experiencia como profesor de la *Bauhaus* en un nuevo libro titulado *Punto y línea en el plano*.

La *Bauhaus* era una escuela democrática en el sentido más completo de la palabra. Por eso fue suprimida por el nazismo en 1933, en cuanto Hitler llegó al poder. Fue la primera escuela democrática del mundo no sólo porque se basaba en el

principio de la colaboración, de la investigación y de la discusión en común entre profesores y alumnos, sino porque su fe en el progreso, en una futura sociedad funcional y no jerárquica prefiguraba en su propia organización la estructura de la sociedad democrática del futuro. Para Gropius y sus colaboradores, vivir civilizadamente significaba vivir racionalmente, planteando y resolviendo todos los problemas en términos dialécticos. La racionalidad debía determinar todas las cosas de la vida: debía ser racional la ciudad en la que se vive, la casa en que se habita, el mueble que utilizamos, el vestido que llevamos. Por eso los hombres de la *Bauhaus* llegaron a la conclusión de que la forma de los objetos y de los edificios que diseñaban, debía estar determinada por su función. El mismo Gropius lo demostró al proyectar en 1925 el edificio de la *Bauhaus* en Dessau, una de las mayores obras maestras del funcionalismo arquitectónico europeo, y al dibujar los planos del "Teatro total" para el director teatral Erwin Piscator, cuya arquitectura está en función de las acciones escénicas, considerando al público no sólo como espectador, sino como participante en el espectáculo.

A la izquierda, tres posiciones distintas de la planta transformable del "Teatro Total" que Walter Gropius, el creador de la *Bauhaus*, proyectó en 1925 para Erwin Piscator.

Marcel Duchamp: "Desnudo bajando una escalera", 1911 (Museo de Filadelfia), obra que combina el análisis cubista del espacio con la representación del movimiento.

Cuando la *Bauhaus* fue clausurada por los nazis, la mayoría de los profesores y alumnos se establecieron en Estados Unidos (Gropius, Mies van der Rohe, Feininger, Breuer, Richter, etc.). Moholy-Nagy se convirtió en director de una nueva *Bauhaus* en Chicago. Kandinsky se refugió en París hasta su muerte. Pero la persecución y la acusación de "arte degenerado" (*entartete Kunst*) que el régimen de Hitler lanzó sobre la vanguardia artística no fue la única causa del descenso, que vamos a ver, del factor racional en el arte contemporáneo. De hecho, hacía tiempo que otros artistas de vanguardia venían reivindicando los derechos de la intuición en el arte y luchaban contra el racionalismo de la abstracción geométrica. A la situación existente a principios de los años veinte se refería Christian Zervos mucho después, en 1938, con estas palabras: "El excesivo desarrollo de la razón necesitaba urgentemente la introducción de la intuición en la creación estética."

En esta cuestión, como en tantas otras, uno de los primeros en tomar posición fue Picasso, y lo hizo con palabras enérgicas: "Matemáticas, trigonometría, química, psicoanálisis, música y no sé cuantas cosas más han sido emparentadas con el cubismo para explicarlo. Todo esto no ha

sido más que literatura, por no decir una falta de sentido, y ha conducido al mal resultado de cegar a la gente con teorías." Además de Picasso, antes de que el movimiento Dadá reivindicase violentamente y de una forma explosiva los derechos de la

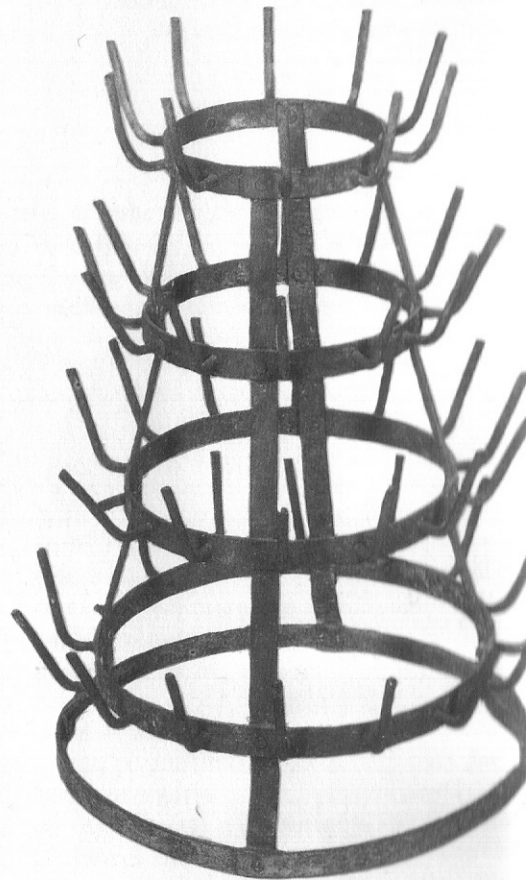


Francis Picabia "Edtaonisl", 1912 (Art Institute, Chicago).
 Esta composición abstracta, equivalente a la armonía musical,
 fue pintada poco antes de que su autor se convirtiese
 en una de las figuras clave del dadaísmo.



Marcel Duchamp: "Portabotellas", 1913.

Este "ready-made" (objeto fabricado)
 presentado como obra de arte, demuestra
 que consideramos artísticas ciertas cosas
 a causa de un acto mental,
 de una actitud "diferente"
 en nuestras relaciones con la realidad.



intuición y pusiese en la picota a la razón
 y el cientificismo, otros grandes artistas
 habían emprendido el mismo camino. Los
 más importantes fueron Picabia y Du-
 champ.

Marcel Duchamp (1887-1968) realizó
 en 1911 sus dos cuadros titulados *Desnu-
 do bajando una escalera* que hubieran bastado
 para asegurar su fama, y Francis Pi-
 cabia (1879-1953), uno de los artistas más
 cotizados de París, había llegado a la abstracción
 en 1912 con sus inmensas telas
Udnie y *Edtaonisl*.

El año 1913 Picabia lanzó la idea de un
 arte "amorfo", que no sólo no representase
 nada sino que no fuese nada, sólo un
 gesto. Y, simultáneamente, Duchamp pre-
 sentó como obras de arte un simple *Por-
 tabotellas* y una *Rueda de bicicleta* coloca-
 da sobre un taburete, por el hecho de ha-
 berlas firmado. En 1913 ambos tomaron
 parte en la célebre exposición del "Armory
 Show" de Nueva York, de la que arranca
 todo el arte moderno norteamericano, y allí
 sorprendieron a público, críticos y artistas
 con su increíble originalidad. En 1915 Du-
 champ presentó al Salón de Artistas Inde-
 pendientes de Nueva York un urinario de
 loza —producto comercial hecho en serie—
 con el título de *Fuente* y la firma R. Mutt.
 El objeto fue rechazado por el jurado con
 general indignación, pero cuando Duchamp
 —que era miembro del jurado— reveló ser el

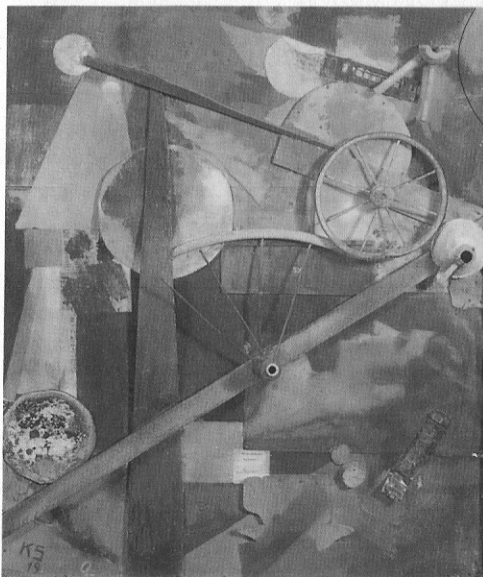
autor, no hubo más remedio que tolerar su
 exposición. El mismo Duchamp pintó bi-
 gotes a una reproducción exacta de la Gio-
 conda de Leonardo de Vinci, no para des-
 truir esa obra maestra sino para ridiculi-
 zar la veneración pasiva y conformista que
 le tributa la opinión general.

¿Qué significado tenía todo esto? Si
 con la Gioconda bigotuda se presentaba
 como un no-valor algo que corrientemente

rís. Tristan Tzara expresó así la cuestión esencial: “Es cierto que la *tabula rasa* que escogimos como principio directivo de nuestra actividad sólo tenía valor en la medida en que otra cosa la sustituyese.” Los dadaístas no sabían qué era lo que podía sustituirla. Su anarquismo puro se basaba en el rechazo inmediato y vitalista de cualquier contención moral o social. Su reivindicación de la intuición y de la vida se basaba en la pura negatividad. El surrealismo*, en cambio, trató de dar un fundamento a los valores intuitivos y a la libertad. Es el paso de la negación a la afirmación.

Los orígenes del surrealismo se encuentran en la revista francesa *Littérature*, fundada en 1919 por André Breton y Philippe Soupault, en la que participaron muy pronto Aragon, Eluard y Péret. En aquella época todos ellos tomaban parte en la agitación dadaísta. La figura central era André Breton (1896-1966), médico psiquiatra, además de poeta, que conocía bien la obra de Freud, cuya teoría del psicoanálisis abría insospechados terrenos a la exploración del psiquismo humano.

El surrealismo está muy lejos de ser un conjunto único, teóricamente compacto; y la tarea que Breton se propuso de mantenerlo unido como un movimiento coherente, no era nada fácil. Constituido en guía espiritual del surrealismo, publicó el *Ma-*



*Dos obras de Kurt Schwitters.
Abajo, “Construcción para damas nobles”,
1919 (County Museum of Art, Los Angeles);
a la derecha, “Formas en el espacio”, 1920
(Kunstsammlung, Düsseldorf).
El espíritu dadaísta ha dirigido
estas mezclas de objetos heterogéneos.*

nifiesto de 1924, donde se encuentra esta definición: “Surrealismo es automatismo psíquico puro, mediante el cual nos proponemos expresar, bien sea verbalmente, bien por escrito o en otras formas, el funcionamiento real del pensamiento; es el dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, más allá de toda preocupación estética y moral.”

Cuando esta definición fue redactada, Breton contaba ya con la colaboración de artistas como Arp y Max Ernst, procedentes del movimiento Dadá, y era evidente



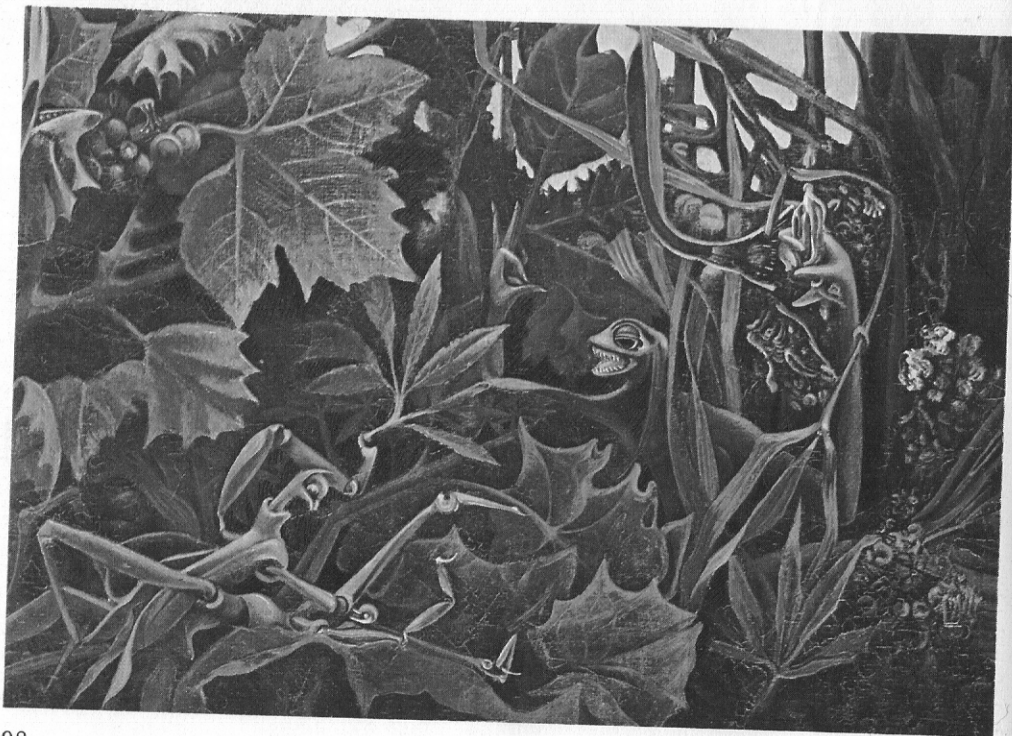
“La música y el color nada tienen en común, pero siguen caminos paralelos. Siete notas, con ligeras modificaciones, bastan para escribir cualquier partitura. ¿Por qué no habría de ser lo mismo en el caso de la plástica?”

HENRI MATISSE

que siendo el subconsciente una dimensión psíquica que funciona sobre todo por imágenes, la pintura podía explorarla tanto más fácilmente a causa de su familiaridad con el mundo de la imagen. Era evidente también que el movimiento surrealista iba a desarrollarse contemporáneamente, pero en evidente oposición, al programa racionalista de la *Bauhaus* y las teorizaciones,

racionalistas también, de la abstracción geométrica.

El surrealismo adopta las búsquedas de la psicología moderna sobre el origen y las variaciones de las imágenes subconscientes. Por eso adquirió en él una importancia particular la investigación sobre el proceso del sueño tal como Freud lo ha explicado. Esta es la razón de que Breton,



A la izquierda, Max Ernst: fragmento de “La alegría de vivir”, 1936 (Colección particular), donde la inspiración surrealista nos presenta una naturaleza hostil, de pesadilla. Abajo, Max Ernst: “La ninfa Eco”, 1936 (Museo de Arte Moderno, Nueva York). La ferocidad de las formas vegetales alude a la de la vida humana.





Max Ernst: "Napoleón en el desierto", 1941 (Museo de Arte Moderno, Nueva York), donde la angustia impregna una extraña visión de ensueño.

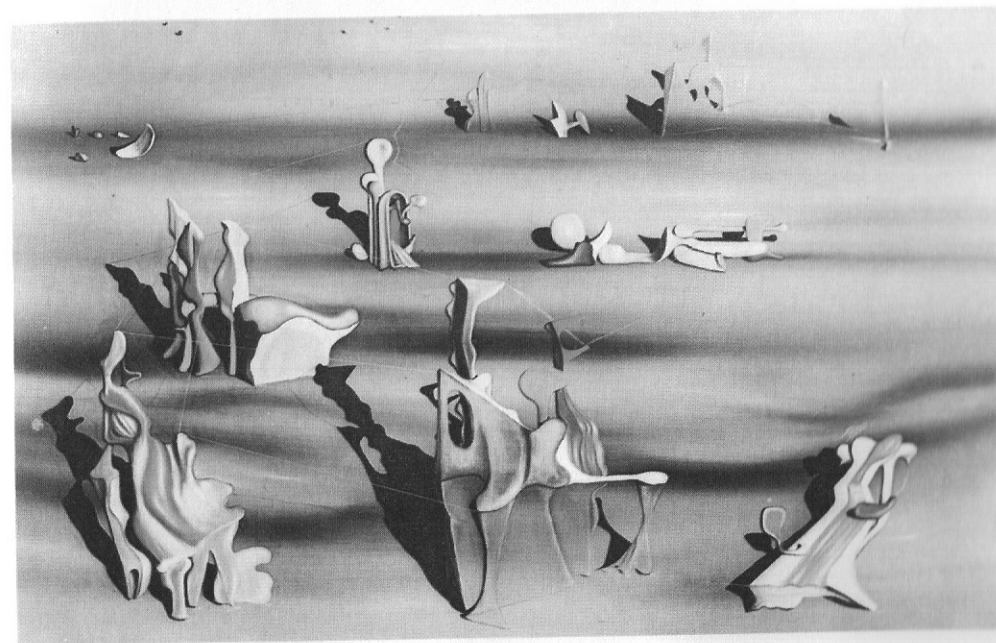
Abajo, Yves Tanguy: fragmento de "El tiempo amueblado", 1939 (Colección J. Thrall Soby, New Canaan, Connecticut). Las obras de este artista evocan un universo destruido, poblado de objetos desconocidos.

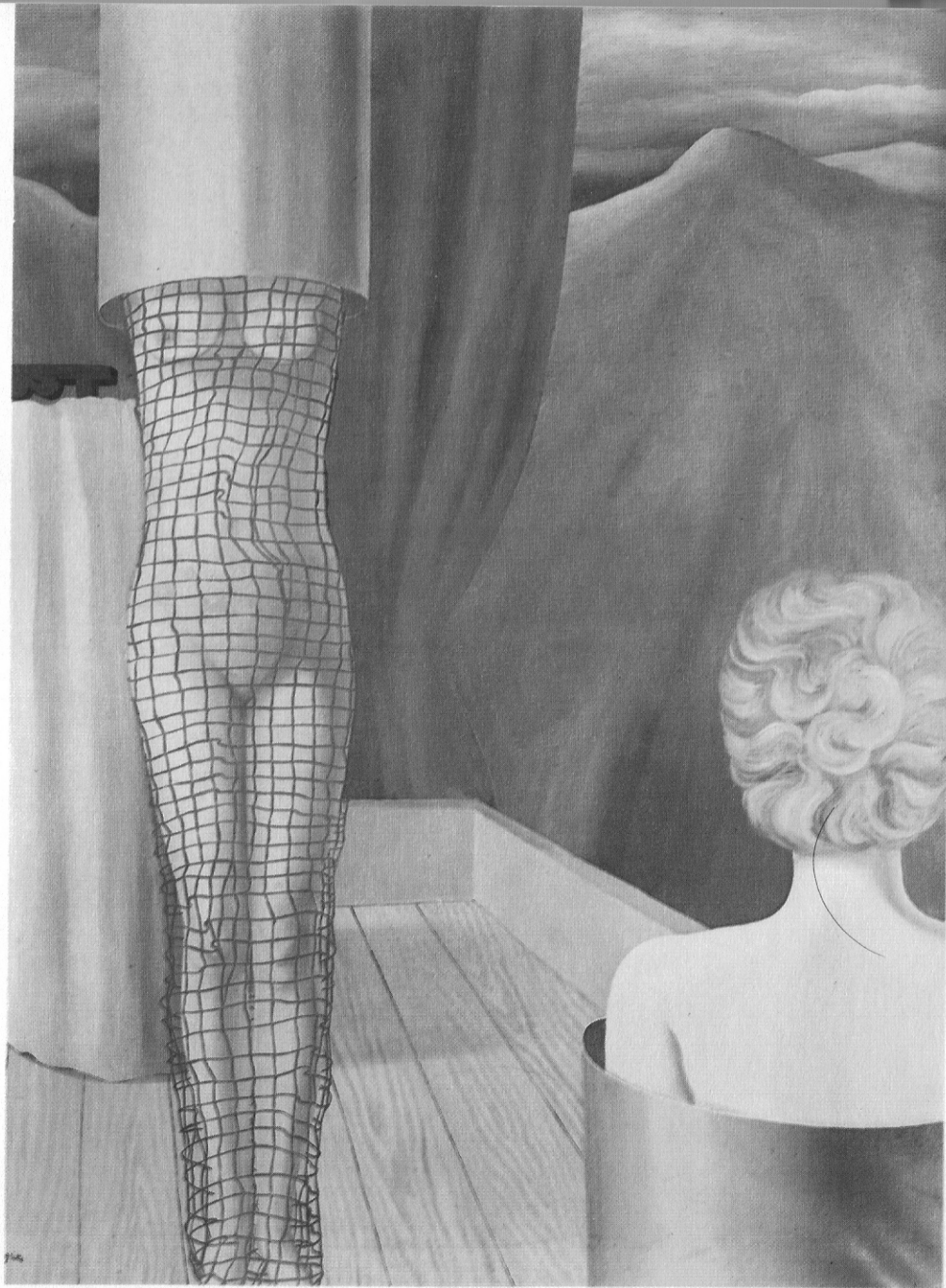
en el *Manifiesto* de 1924, rinda homenaje explícito al fundador del psicoanálisis.

A pesar de las experiencias realizadas en el terreno de la escritura automática y de los éxitos conseguidos con las primeras obras de literatura surrealista, el problema de la expresión plástica del surrealismo seguía en pie. La pintura y la escultura no ofrecen las mismas posibilidades que la transcripción rápida de la palabra. Pierre Naville, director de la revista *Révolution surréaliste*, junto con Benjamin Péret, lle-

garon a decir en abril de 1925, en las páginas del propio órgano oficial, que "no existe una pintura surrealista". A esto Breton contestó con su ensayo *Le surréalisme et la peinture*, publicado en 1928. Y es que el problema de la relación entre sueño y representación es fundamental para el arte surrealista.

Aparte de descubrir algunos "procedimientos" de excitación imaginativa (especialmente por parte de Max Ernst), el surrealismo no ha definido ninguna nor-



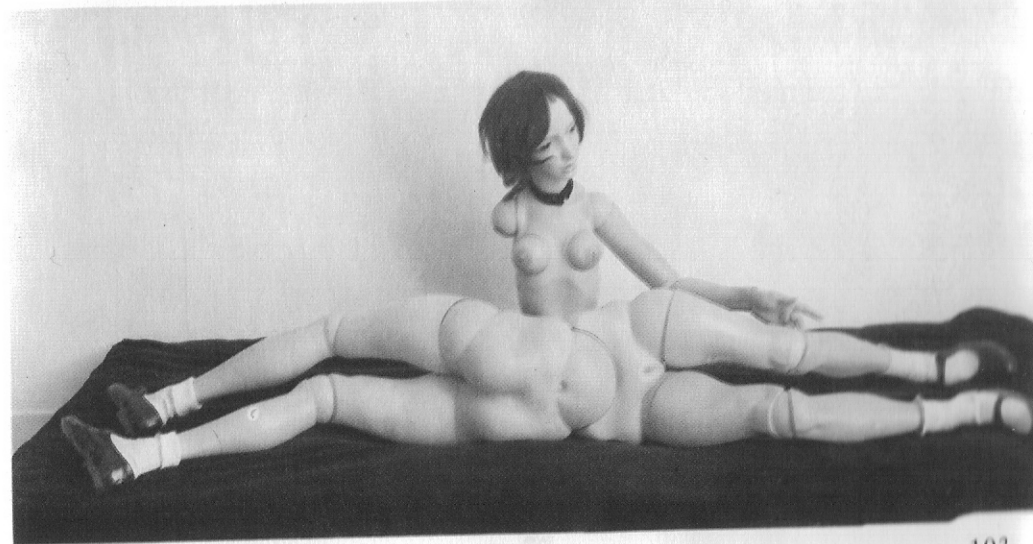
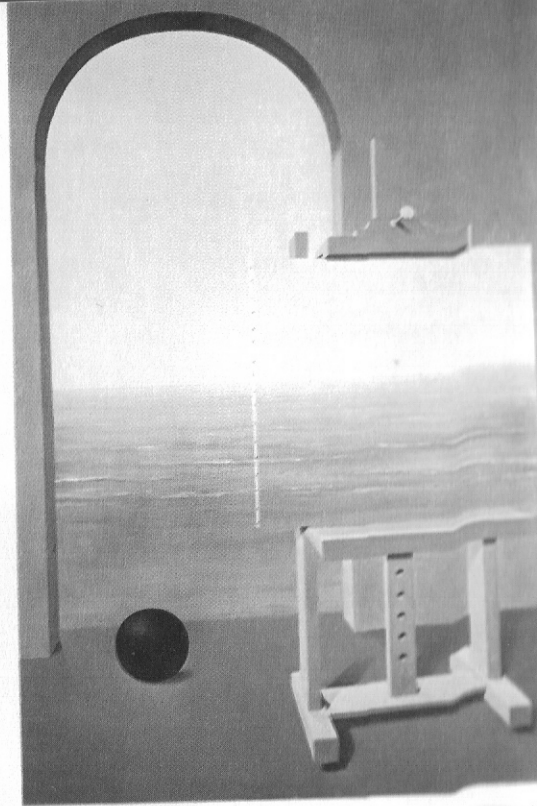


*A la izquierda, René Magritte:
"Las cómplices del mago", 1927
(Colección Lizzola, Milán).*

*A la derecha, R. Magritte: "La condición
humana" (Col. Mme. Happé-Lorge, Bruselas).
Abajo, Hans Bellmer: "La muñeca", 1934,
turbadora escultura articulada y movable.*

ma formal a la cual los artistas tuvieran que atenerse. Es decir, el surrealismo se define como una actitud del espíritu frente a la vida y no como un conjunto de reglas formales, de medidas estéticas.

Max Ernst (n. 1891) es, sin duda, el exponente más calificado de esta pintura. Dueño absoluto de la poética surrealista, no la siente como algo experimental, sino como una manera natural de concebir. En Ernst no es el sueño el que crea la imagen, sino al revés: la imagen se desarrolla en el cuadro a través de un juego complejo de asociaciones alógicas. El mismo artista afirma que asiste a su propio proceso crea-

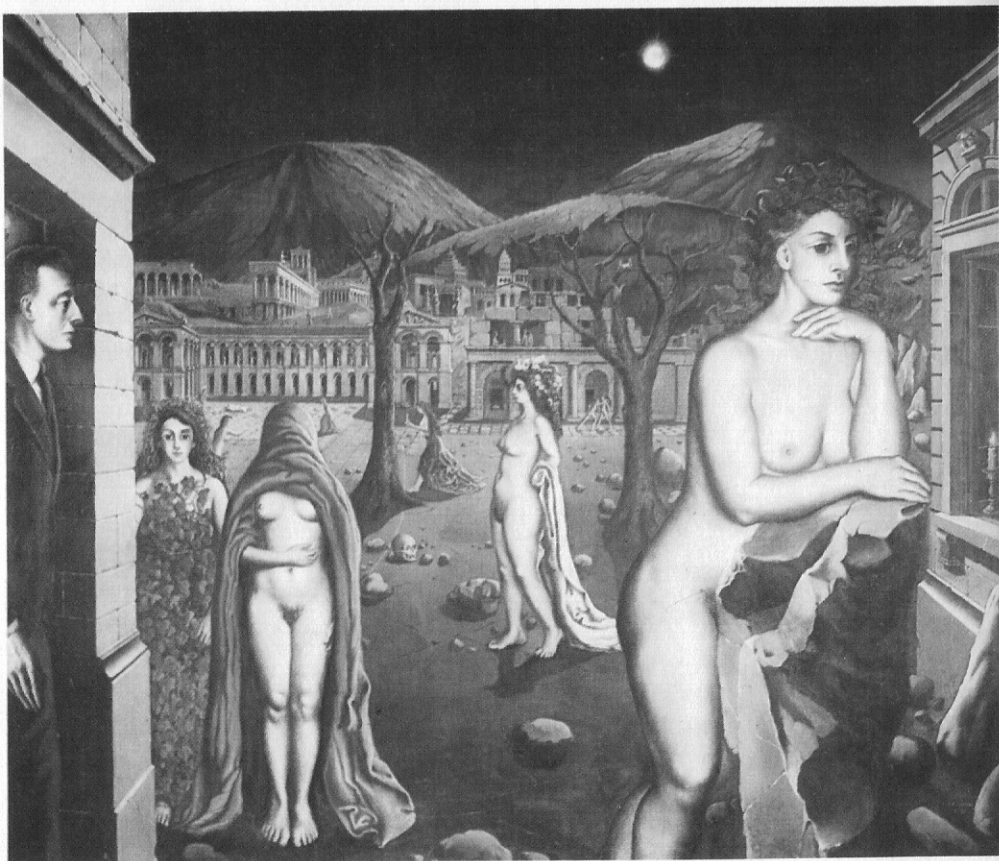


Paul Delvaux: "La ciudad dormida", 1938
(Surrealist Art Center, Londres).
Como en una imagen soñada, la llamada al amor
es inmovilizada por la angustia
y la evocación nocturna de la muerte.

dor "como espectador": no pinta lo soñado, sueña pintando.

La tendencia figurativa rige igualmente las obras de los otros grandes surrea-

listas: André Masson (n. 1896), cuyo erotismo obsesivo es comunicado a la tela en una mezcla de símbolos; Yves Tanguy (1900-1955), cuyos horizontes lejanos bajo

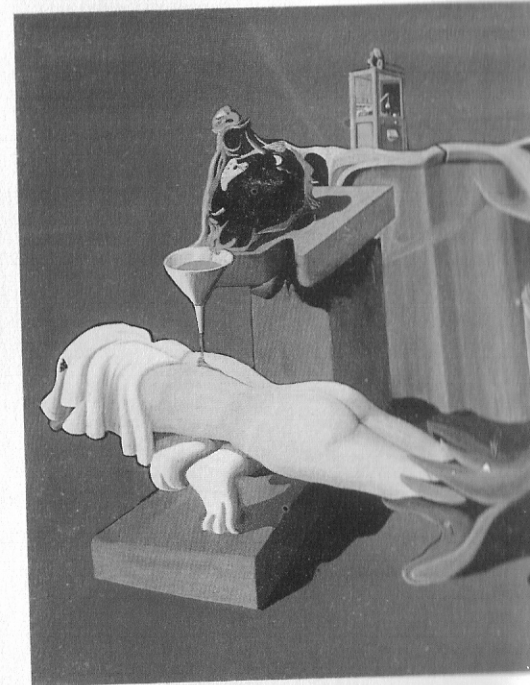


los cielos inmensos enmarcan un mundo de menhires vegetales, guijarros de formas blandas y cabelleras que flotan en un espacio inmovilizado en el silencio; René Magritte (1898-1967) que, con una exactitud fotográfica, reproduce las incongruencias de una especie de azar objetivo, en un mundo amargamente alucinado. La misma tendencia rige la creación de los surrealistas de la "segunda ola": el rumano V. Brauner, el alemán Hans Bellmer, el belga Paul Delvaux, el español Oscar Domínguez, el chileno Roberto Matta y tantos otros.

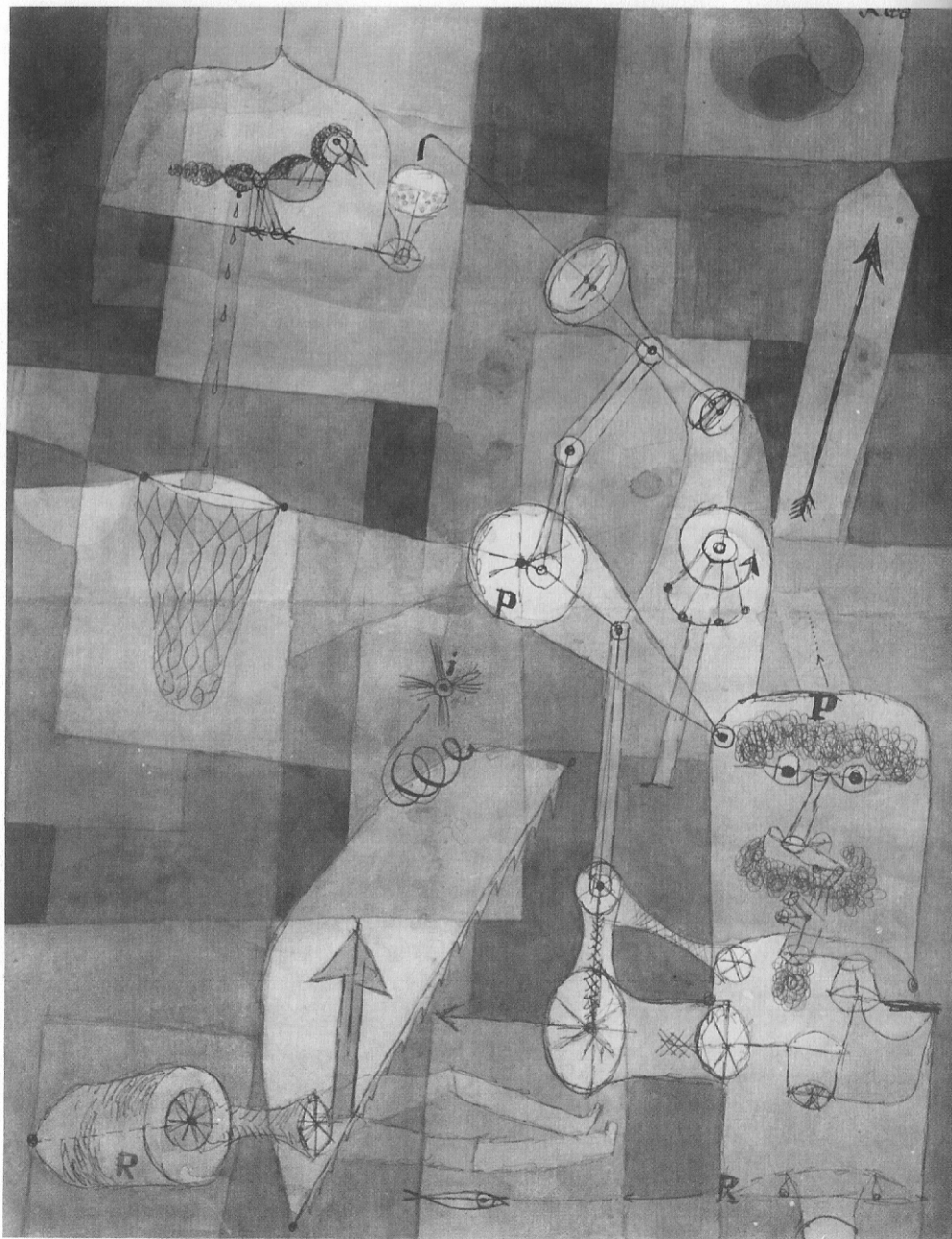
Pero la dialéctica entre arte figurativo por una parte y liberación imaginativa e intuición por otra, es difícil, y ha llevado a algunos surrealistas al estancamiento. El propio Breton lo reconocía así en 1941: "La fijación de las imágenes oníricas por medio del *trompe l'oeil* (1) ha demostrado en la experiencia ser la menos segura y la que más abunda en errores." El mejor ejemplo de esto es el caso de Salvador Dalí (n. 1904), que había definido su pintura como "una instantánea en colores de la irracionalidad concreta" y ha sido el único surrealista en manifestar su veneración personal por las ideas e instituciones más conservadoras. En 1941 André Breton puso la obra de Dalí en su lugar en estos térmi-

(1) Ilusión de profundidad obtenida por la perspectiva.

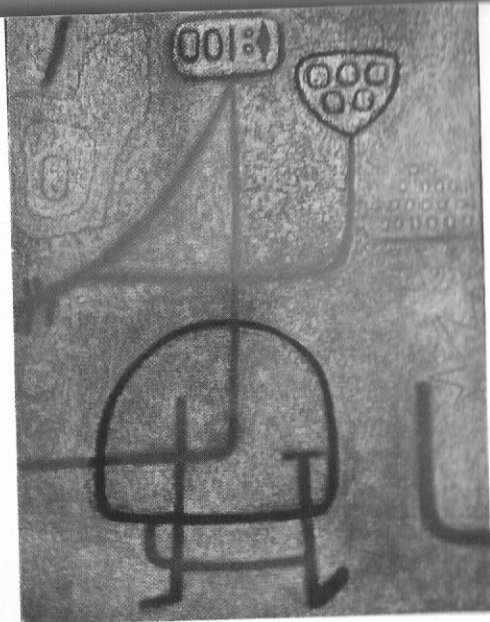
Oscar Domínguez: "La máquina de coser electrosexual", 1935
(Galerie A. F. Petit, París),
mezcla onírica de humor y crueldad.



nos: "A despecho de una innegable ingeniosidad en la realización de su propio escenario, la obra de Dalí, desfavorecida por una técnica ultrarretrograda (vuelta a Meissonier) y desacreditada por una indiferencia cínica respecto a los medios de imponerla, ha dado desde hace mucho tiempo signos de pánico y no se ha salvado más que organizando su propia vulgarización. Hoy cae en el academicismo —un academi-

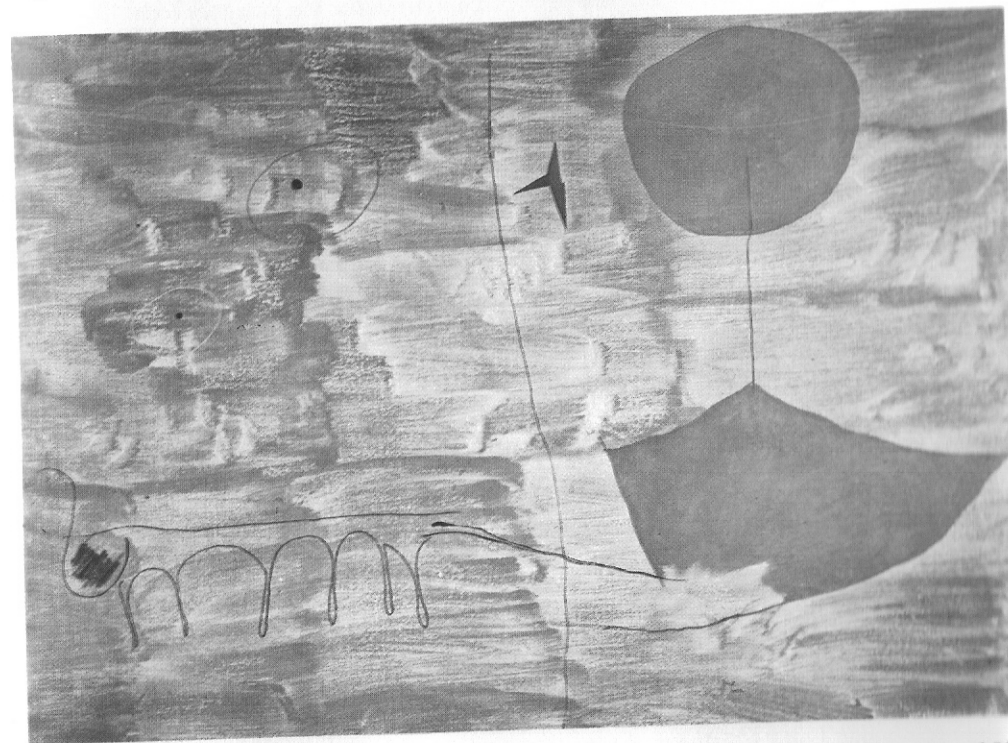


A la izquierda, Paul Klee:
"Análisis de diversas perversidades",
 1922 (Museo de Arte Moderno, París).
 A la derecha, P. Klee: *"La bella jardinera"*,
 1939 (Fundación Klee, Berna).
 Abajo, Joan Miró: *"Composición"*, 1927
 (Museo de Arte Moderno, París).



cismo que por su sola autoridad se declara clasicismo— y desde 1936, por otra parte, ha dejado de tener la menor relación con el surrealismo.”

Son muy distintos los caminos seguidos por Klee y Miró, creadores de los más extraordinarios lenguajes plásticos del arte moderno, sin los que no se explicaría todo lo que ha venido después.



Joan Miró: "Constelación. El bello pájaro descifra lo desconocido a una pareja de enamorados", 1941 (Museo de Arte Moderno, Nueva York).

Cada signo alude a un objeto real.

El conjunto compone un universo en el que se mezclan ternura y ferocidad.

Paul Klee (1879-1940) ha sido uno de los artistas más originales del arte contemporáneo y tan independiente que, para algunos autores, su inclusión en el surrealismo es discutible. Nacido cerca de Berna, se instaló en Munich en 1899 y su amistad con Kandinsky determinó su adhesión al grupo *Der blaue Reiter* en 1912. Ha habido pocos artistas contemporáneos cuya obra se imponga menos a primera vista que la de Paul Klee, aunque, finalmente, hay pocos cuyos cuadros seduzcan más intensamente, con una magia extraña y profunda. Sus obras, en su mayoría dibujos y acuarelas, son de pequeño tamaño y parecen superficiales y poco importantes; muchos se diría que son el resultado de un deseo de jugar, casi infantil; sin embargo, él fue el primer artista que se adentró deliberadamente en la región inexplorada del subconsciente humano. Es este aspecto el que permite relacionarlo con los surrealistas. Klee creó un sistema de signos minuciosos y diáfanos que son metáforas poéticas, símbolos que revelan el mundo de nuestros sueños, la profundidad de nuestro psiquismo, la experiencia interna que no es visible.

Joan Miró (n. 1893) formó parte del grupo surrealista desde el primer momento, en 1924, y en una ocasión Breton dijo de él que era "el más surrealista de todos nosotros".

Miró comenzó por realizar en su obra un minucioso inventario del mundo de su Cataluña natal, y, sobre esta base, a través de un proceso lento e inflexible, procedió a sucesivas simplificaciones de su estilo hasta encontrarse en posesión de un originalísimo sistema de signos, verdaderos equivalentes plásticos de la realidad y de las imágenes de su mundo interior. El contemplador de una obra de Miró debe proceder, pues, a una auténtica "lectura", para la cual le es necesario aprender el valor semántico de los signos utilizados. Miró es el primer artista que se ha dado cuenta de que, más allá de las imágenes, hay la existencia biopsíquica que sólo se revela por medio de *signos*.

Otro aspecto de su obra ha tenido enorme importancia en la creación del expresionismo abstracto, posterior a la Segunda Guerra Mundial: su pintura impone un tiempo interno de "lectura" a causa de las características especialísimas de sus líneas y de la organización de sus superficies. En efecto, las líneas que traza Miró imponen a los ojos del contemplador un *recorrido* con un cierto movimiento, aceleraciones y desaceleraciones, paradas y saltos, fenómenos todos ellos característicos de la fluencia del tiempo. Su "lectura" se convierte en una asimilación dinámica que supone la integración de la dimensión temporal en la pintura.

