

Los caminos hacia el Abstraccionismo

Héctor Montes de Oca*

Sócrates: Lo que estoy diciendo no resulta, en efecto, claramente obvio. Debo, por tanto, intentar explicarlo. Procuraré hablar de la belleza de las formas y no me refiero, como pueden pensar muchos, a las formas de las criaturas vivientes o a su imitación por medio de la pintura, sino a líneas rectas y curvas, y a las formas construidas con ellas, lisas o sólidas, con ayuda del torno, la regla o el cuadrado, si sabéis a qué me refiero. A diferencia de otras cosas, éstas no resultan bellas por ningún motivo ni intención especial sino que lo son siempre por su misma naturaleza, y proporcionan por sí solas un placer completamente libre de la impaciencia del deseo; y los colores de esta clase son también bellos y procuran un placer similar.

Platón, Diálogos (Philebus).

Si entendemos que la abstracción es la capacidad para “pensar aparte lo que no puede existir aparte” también entenderemos que esa facultad humana nos permite establecer relaciones o leyes generales. Podría decirse entonces que el proceso de abstracción es el primero y básico en el procedimiento cognoscitivo. Permite al individuo remontarse de lo sensible, a lo inteligible y por eso, ni más ni menos que por permitir la elaboración de conceptos, la posibilidad de abstraer es inherente a toda capacidad intelectual y por supuesto creativa.

Desde este punto de vista genérico, la construcción de cualquier tipo de imagen, en cuanto a que traslada un objeto sensible a un medio exclusivamente visual, implica un procedimiento abstractivo. Más aún, “ver” es ya, en algún grado, abstraer.

*Profesor investigador del Departamento de Teoría y Análisis



Francis Picabia, *Cultura física*, óleo sobre tela 1913.

Resulta entonces que la abstracción ha acompañado el desarrollo histórico de la imagen desde el paleolítico y estuvo presente, desde luego, en la formulación del sistema de signos que dio origen al lenguaje escrito. Todo el arte popular busca la modificación de la realidad antes que su copia. Sin embargo, durante mucho tiempo, las culturas que se autodenominaban “civilizadas”, atadas al ideal imposible de calcar el mundo, supusieron, sin ningún fundamento, que las culturas periféricas eran incapaces de realizar imágenes “correctas”. Habría de surgir el abstraccionismo como escue-

la artística occidental a principios del siglo XX para que se reconociera el valor artístico de todas esas manifestaciones. Solamente por esta razón, la aparición del arte abstracto fue de enorme beneficio para nuestra cultura, pues abrió nuestra mirada a una realidad visual que sólo era apreciada hasta entonces por razones históricas o antropológicas.

A partir de ese momento se revaloró toda la historia del arte y las cosas comienzan a ser vistas de otro modo, pero el abstraccionismo también funcionó para descubrirnos un universo desconocido, aquel que sólo la imagen abstracta nos

revela y que es, independiente de cualquier otro lenguaje, *lo que sólo existe por medio de la imagen*.

Por eso es que, hablando con absoluto rigor, para tener acceso a esa realidad propia de la imagen, el arte abstracto moderno no puede surgir de la estilización de ningún objeto, porque lo pondría en relación con lo propiamente decorativo, ni de la combinación de formas puras que casual o deliberadamente tomaran el aspecto de objetos reconocibles, porque lo acercaría a un nuevo tipo de figuración. Estrictamente, la obra abstracta es aquella que no parte de imágenes figurativas ni llega a ellas.

Conviene recordar que el propio término *abstracto* ha sido puesto en tela de juicio por algunos autores que proponen como más adecuado el de *concreto*, porque como ha dicho Barr¹ “una pintura abstracta es, de hecho, la más concreta posible dado que limita la atención a su superficie más inmediata, física y sensible en mayor medida que un lienzo que representara una puesta de sol o un retrato”. Porque, en el arte moderno en general, el espacio pictórico es real y no ilusorio o virtual. Sin embargo, el uso del primer término es el que ha prevalecido.

Las vanguardias

Un primer paso en esta dirección lo dieron los artistas románticos al introducir en su poética elementos de carácter subjetivo. Esto marca una primera e importantísima ruptura con una imagen académica indiferente por completo a todo motivo que no estuviera al servicio de la historia o la literatura. El ámbito se vuelve más íntimo, más personal y en esta dirección, la atención que comienza a prestarse al esbozo inacabado —puras líneas y manchas— como vestigio de una más auténtica espontaneidad, tiene el propósito de poner en duda la eficacia de una imagen más completa y perfecta pero incapaz de registrar todos los aspectos de la individualidad.

Hasta ese momento el arte se hallaba dominado por las academias, instituciones petrificadas que habían heredado todo el conocimiento teórico y práctico desde el renacimiento. Un conjunto de

dogmas que tenían como propósito hacer de la imagen un “sustituto” de la realidad y del cuadro, por consiguiente, una ventana ilusoria. Pero no sólo eso, la pintura era además un medio para enaltecer y ennoblecer la realidad cotidiana demasiado prosaica como para tener acceso a un medio tan prestigiado como el del arte. Con la aparición del romanticismo —primera vanguardia— todo esto comienza a discutirse. Hay *otras* realidades que también merecen ser exploradas y otros medios distintos al de la imagen académica para hacerlo. Un proceso de subjetivación ha sido puesto en marcha, aunque en ese entonces pocos adivinaran su importancia.

El realismo

A mediados de siglo y como resultado de estas circunstancias surge otra escuela que de manera más radical y consciente, más sistemática, va a intentar la destrucción de los procedimientos tradicionales: el realismo.

Para el realismo, la imaginación, lejos de ser la acción libre de la fantasía, como lo fue durante la época romántica, se convierte en “el poder para visualizar el

mundo real”.² Ajeno a los esquemas retóricos que idealizaban la representación, la imagen realista quiso plantear una imagen tan “natural” como la naturaleza misma y para eso tuvo que abandonar los “grandes temas” e incorporar a la vida con toda su cotidianidad. Su objetivo manifiesto fue hacer una obra con lo trivial, rechazando deliberadamente lo anecdótico, lo sentimental y lo pintoresco.

Este esfuerzo representó uno de los más importantes despojamientos de la historia del arte porque provocó que el interés estético pasara de los objetos representados a los medios de representación.

Durante siglos la imagen artística había sido usada para comunicar contenidos ajenos a ella. Al servicio de los grandes poderes religiosos o políticos la pintura realizaba un papel muy concreto en la transmisión de mensajes específicos. Si bien es cierto que a mediados del siglo XVIII al acuñarse el término “estética” se reconoció al arte una particularidad propia, no fue sino un siglo más tarde cuando

² Charles Rozen y Henri Zerner, *Romanticismo y Realismo*, Hermann Blume, Madrid, 1988, p.139.



Camille Corot, *Patio rústico*, óleo sobre tela, 1865-1870.

¹ Alfred Barr, *La definición del arte moderno*, Alianza editorial, Madrid, 1986, p. 9.

los propios artistas asumieron íntegramente ese reconocimiento. El arte, y concretamente la pintura, comenzó entonces a explorar sus propios territorios; más allá de la verdad absoluta “real” que transportaba, independiente de la concepción estética, el de la belleza abstracta, ajena a la influencia del mundo representado.³

De este modo, haciendo del tema algo indiferente, la significación estética se hizo depender exclusivamente del estilo. El ideal de la belleza pura empezaba a formular la noción del “arte por el arte” por lo que, en este sentido, paradójicamente, la pintura realista constituye el primer paso firme hacia la abstracción.

La desaparición del tema, ese “acercar la expresión al pensamiento” como decía Flaubert, tuvo necesariamente que eliminar también la impostura “ilusionista” del cuadro, es decir la idea de la ventana abierta a la naturaleza. Para insistir en la representación por encima de la equivalencia del mundo exterior, los cuadros realistas comenzaron a hacerse notorios en cuanto tales, es decir en cuanto objetos. Las pinceladas se hicieron deliberadamente visibles como un reconocimiento a la naturaleza propia de la pintura frente a un mundo que está afuera y es distinto. El mundo, el modelo, hablaba por sí mismo, sin necesidad de comentarios, su propia fatalidad garantizaba la condición estética. El cuadro no era un sustituto de la belleza sino que era bello en sí mismo. El estilo es bello en abstracto.

Este camino realista habría de explorarlo a fondo el impresionismo que culmina esa búsqueda figurativa tan antigua y, al mismo tiempo, abre el camino para todas las distorsiones que habrían de desembocar directamente en el abandono total de la figuración.

El impresionismo

Así como el principal interés del realismo fue aligerar los contenidos de la representación, la tarea que llevaron a cabo los impresionistas se concentró en llevar los propósitos de la representación *real* al terreno de su instrumentación técnica.

Para los impresionistas el problema de la realidad no estaba tanto en la elección

de modelos reales sino en el más “científico”, de la *visión*. Estaba claro que para representar la realidad —que no “reproducirla”—, el artista tenía que comprender los mecanismos de la visión. Y ello desde luego, implicaba un problema no sólo técnico sino de sensibilidad.

De acuerdo con las conclusiones a las que llegaron, nuestra visión no es “inocente” sino que está ideológicamente condicionada. Nuestra mirada utiliza esquemas visuales que estructuran los datos sensoriales registrados por el ojo. No se trataba de combatir un condicionamiento hasta cierto punto consciente, como el que llevó a los pintores académicos a “idealizar” sus motivos sino la manera como nuestra mente organiza *toda* la visión. Se trataba, en primera instancia, de eliminar, en lo posible, el conocimiento previo de los objetos que provocaba un orden intencionado y arbitrario para, en una segunda instancia, atender y, por supuesto registrar, los datos puros de la visión que no podían ser más que los exclusivamente lumínicos. Se trataba,

pues, de llevar el realismo hasta sus últimas consecuencias, aunque ello implicara un sensible alejamiento de la figuración tradicional.

Como es sabido, este propósito de ver los objetos a través de la luz —que es la que verdaderamente los hace visibles— provocó el abandono del contorno y por eso los objetos comenzaron a distorsionarse. Por otro lado, si la luz había de ser el verdadero protagonista, las pinceladas deberían hacer visible, con la rapidez suficiente para captar la instantaneidad de un momento irrepetible, todas las variaciones tonales y cromáticas que las distintas condiciones de iluminación provocaban y que a su vez, se modifican por la proximidad a nuevos objetos en condiciones diferentes. De modo que otro propósito realista motivaba que el color, hasta entonces subordinado a la forma, adquiriera una connotación autónoma.

El impresionismo creó así, de acuerdo al positivismo de la época, una imagen configurada exclusivamente por la experiencia individual del observador. Pero



Claude Monet, *El estanque de los nenúfares*, óleo sobre tela, 1904.

³ *Ibid.*, p.150.

también, al hacer muy evidente la superficie del cuadro, un mecanismo de figuración que descubría el artificio por medio del cual las imágenes aparecen ante nuestros ojos. La naturaleza estaba ahí y al mismo tiempo no estaba ahí, los objetos se desmoronaban en pinceladas. La "ilusión" se desvanecía porque el mago nos revelaba sus trucos.

Llevando a su culminación una búsqueda figurativa de gran tradición, el impresionismo desarticulaba el lenguaje visual tradicional y abría un espacio enorme para todas las modificaciones que la siguiente generación se encargaría de realizar. Cerraba un capítulo y al mismo tiempo sentaba las bases para que se abriera otro en el cual la pintura estaría sujeta a sus propios medios.

Cézanne, el precursor

El primer camino lo abrió Cézanne, un pintor que expuso con los impresionistas en 1874, pero que pronto se percató de los límites del estilo.

La imagen impresionista era múltiple, demasiado diversa, porque al mostrarnos el mundo desde distintas condiciones de iluminación nos estaba proporcionando tantas versiones como miradas individuales podían depositarse sobre las cosas. Cada nueva visión causaba una impresión distinta, sus perspectivas eran fragmentarias, necesariamente transitorias y obligadamente parciales. La disolución de los contornos precisos y las fluctuaciones de la luz habían sacrificado la estabilidad, el equilibrio y la solidez, es decir, el sentido de orden que había caracterizado a los grandes maestros.

La imagen que fabricó Cézanne, después de un enorme esfuerzo, "quería excluir esta trémula y ambigua superficie de las cosas y penetrar en la realidad que no cambia que estaba presente debajo de la brillante pero engañadora imagen presentada por los sentidos".⁴

Cézanne reconocía los logros del impresionismo, de la aprehensión vital que había logrado de la naturaleza, y por ello no podía dejar de lado sus descubrimientos pero deseaba ver el



Paul Cézanne, *La casa del ahorcado*, óleo sobre tela, 1873.

mundo como es, como un puro "objeto" y no como nuestra subjetividad ideológica o sentimental nos hace verlo. Ello implicaba un esfuerzo similar al de los impresionistas, pero en el cual debía intervenir primordialmente la razón para descubrir el *orden estructural* que subyace a las sensaciones visuales.

El artista debía organizar los elementos de la imagen para restituirle la estabilidad que había desaparecido con el impresionismo. Se trataba, entre otras cosas, de ver a los objetos desde su posición más característica, no para facilitar su entendimiento sino para encuadrarlos en una representación lógica y



Paul Cézanne, *Manzanas y naranjas*, óleo sobre tela, 1895-1900.

⁴ Herbert Read, *Historia de la pintura moderna*, ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, p. 13.

coherente. Partiendo siempre de la observación exhaustiva del modelo, toda la imagen se transformaba de esta manera en la representación de sus cualidades fundacionales. No las características accidentales y transitorias de un objeto sino sus cualidades formales inmutables, es decir, aquellas formas básicas, arquetípicas, de donde surgen sus encarnaciones particulares y contingentes.

Esta actitud reconocía que uno de los propósitos del arte es escapar a las necesidades de nuestra existencia individual para aspirar a un estado puro, impersonal y universal. Una actitud que marcó un camino muy claro, objetivo, racional; el camino que según Cézanne habría de hacer del impresionismo un arte mayor, capaz de entrar a los museos y alternar con las obras de los grandes maestros del pasado.

Una enorme liberación del espíritu artístico y un no menos significativo derrumbamiento de lo figurativo. Esa “manipulación” consciente de las sensaciones señaló la ruta de los *constructivistas* que se ocuparían propiamente de “investigar”—porque sus afanes tienen mucho de exploratorio y experimental—la organización estructural de la naturaleza.

El camino de Van Gogh

El otro camino fue señalado casi al mismo tiempo, aunque de manera más espontánea, por un pintor muy ignorado por sus contemporáneos. Él también recibió el enorme efecto de los impresionistas y asimiló sus lecciones, pero su temperamento lo transformó en algo distinto. Antes que otra cosa, Van Gogh sintió la necesidad, habría que decir la urgencia, de transmitir por medio de las pinceladas y el color su muy particular y agitada concepción del mundo y la naturaleza. Más que nadie tuvo la noción clara de que el lenguaje impresionista recién creado era un medio mucho más eficaz para transmitir contenidos personales. No estando sujeto dicho lenguaje a los tan gastados convencionalismos anteriores, el artista podía emplear ese lenguaje con una nueva libertad. Y Van Gogh lo hizo con un ímpetu pocas veces visto.

En una carta expresó claramente esa idea: “Las emociones son algo tan fuerte



Vincent Van Gogh, *Trigo nuevo*, óleo sobre tela, 1889.

que se trabaja sin darse cuenta de ello... y las pinceladas adquieren una ilación y coherencia como las palabras en una oración o una carta”.⁵ La realidad pues, en este caso, —exactamente al revés de lo que buscaba Cézanne— no se toma por ella misma, sino como un medio para transmitir una emoción interior.

Más aún, lo que Van Gogh elige es el arte como testimonio activo de la experiencia del hombre en el universo. No se trata de representar el mundo porque todo elemento visual es un signo que enfrenta esa realidad con el objeto de atrapar su contenido vital. El problema ya no es de observación o de conocimiento porque la naturaleza es finalmente el escenario en donde transcurre la existencia, y el arte, el medio por el cual se apropia uno de ella para transformarla.

La subjetivación de la imagen, tendencia dominante del arte vanguardista, alcanza con este pintor su testimonio más pleno porque es una urgencia desesperada la que determina la elección de los colores, la distorsión de los contornos y la dirección casi compulsiva de las pinceladas. Una urgencia por actuar sobre las cosas transforma un medio visual común a muchos en un lenguaje apasionado y

violento, absolutamente personal e intranferible. La justificación para alejarse de la naturaleza es, en este caso, para vivirla hasta el paroxismo.

Ante la búsqueda cognoscitiva de Cézanne, objetiva y racional, Van Gogh elige otro camino que propone un sentido existencial, ético y subjetivo, *expresivo*. Todo el expresionismo, comprometido con un arte activo que no sólo observa sino transforma, tiene por ello su origen en esta propuesta. Como en una antítesis muy amplia, ambos artistas delimitan el espacio moderno dentro del cual habitarán todas las escuelas posteriores, actualizando los referentes tradicionales, que señalaban los términos de lo clásico objetivo y lo romántico subjetivo y poniendo las bases para el advenimiento de un abstraccionismo igualmente absoluto, pero de signo contrario.

La ruta expresionista fue la que llegó más pronto a la abstracción.

El expresionismo

Estrictamente, el expresionismo se opone al impresionismo en el sentido de invertir las relaciones que el observador, en este caso el artista, plantea con el objeto, es decir el modelo. El impresionismo era la conciencia del observador plantada frente a la naturaleza exterior como una pantalla en blanco

⁵ Van Gogh, *Cartas a Theo*, Barral editores, Barcelona, 1975, p. 222.

para recibir y registrar, supuestamente sin intervención alguna, los estímulos externos. El expresionismo se presenta como la antítesis de esta postura. Se trata entonces de hacer que la conciencia individual, necesariamente *subjetiva*, se proyecte sobre los objetos de la naturaleza. Así que, como dice Argan,⁶ si el impresionismo manifiesta una actitud eminentemente *sensitiva*, el expresionismo mantiene una actitud *volitiva* e “incluso agresiva”.

Los conceptos subjetivistas y voluntaristas serán justamente los factores determinantes del abandono de la figuratividad.

En un principio la actitud expresionista tuvo dos núcleos: el francés de los *Fauves* (fieras), producto de una cultura latino mediterránea y el alemán del *Brücke* (el puente), surgido dentro de una tradición germánico nórdica cuya actitud frente a la naturaleza hostil, como diría Worringer, es de segregación y defensa.⁷

Kandinsky

La primera corriente, interesada desde el principio en las posibilidades expresivas de los contrastes cromáticos, que son un elemento formal, pronto desembocó, junto con las búsquedas originadas por Cézanne, en el cubismo. La segunda, por el contrario, manteniéndose fiel a la preocupación existencial originaria. “...el ansia de poseer la realidad, la angustia de ser arrollados y poseídos por la realidad a la que se enfrenta”⁸ da ocasión para que desemboque, a su vez, en *Der Blaue Reiter* (El jinete azul).

Wassily Kandinsky, quien creó el movimiento en 1911, fue posiblemente el primero en darse cuenta que el lenguaje figurativo resultaba un obstáculo para la exploración de otras realidades y que dadas las transformaciones habidas hasta ese momento en el lenguaje visual las condiciones para adoptar otro estaban maduras. Para él, en un momento dado de su desarrollo, resultó evidente que el lenguaje formal, es decir el “significante” poseía, en sí mismo, capacidades de sig-

nificación infinitamente mayores que el lenguaje figurativo racional, y que el universo de los “significantes”, prácticamente inconmensurable, no podía ser abarcado por un lenguaje limitado por la lógica de la representación.

Es decir que los signos “se apagan” al unirse a los objetos materiales que representan, y el lenguaje que articulan queda mediatizado por la naturaleza. Toda “traducción” simplifica y, por lo tanto, traiciona el mensaje. Por todo ello había que lograr una comunicación estética en la cual el lenguaje, liberado de su servidumbre referencial, pudiera comunicar de manera más amplia y directa y, más importante aún, fuera capaz de penetrar en regiones a las que no se podía tener acceso de otra manera.

Para elaborar ese lenguaje, Kandinsky estudió⁹ el contenido intrínseco de las formas; no el contenido de conocimiento, el que se les atribuye culturalmente, sino el propio, el “contenido fuerza”, su capacidad como estímulo psicológico. El contenido semántico de las formas puras.

A diferencia de los abstraccionistas, que habrían de surgir más tarde dentro de la corriente constructiva, Kandinsky no pretendió crear símbolos con las formas porque en ese sentido estaría atribuyéndoles un significado concreto. Dentro del término “espiritual” quiso hacer referencia a todos los aspectos que el racionalismo había dejado fuera, a esa otra mitad olvidada de la existencia que ahora pretendía abarcar en su totalidad.

Lo que Kandinsky descubrió fue que el signo en cuanto tal carece de significados externos y por lo tanto, al emerger de la conciencia o inconciencia del artista, es inseparable del gesto que lo traza. De este modo, el conocimiento que nos proporciona es de la evidencia artística en cuanto fenómeno, más allá del conocimiento racional que asimila esa evidencia como valor y no como revelación plástica. Sin ningún tipo de “traducción” esta pintura pone al descubierto lo que antes mostraba el artista “enmascarado” por los elementos figurativos, a través de los cuales se pretendía hacer vivir en el

⁶ Giulio Carlo Argan, *El arte moderno 1170-1970*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 277.

⁷ Citado por Argan, *op.cit.*, p. 384.

⁸ *Ibid.*, p. 279.



Wassily Kandinsky, *Cuadro con arco negro*, 1912.

⁹ Wassily Kandinsky, *Über das geistige in der Kunst*, (De lo espiritual en el arte), R. Piper y Co. Verlag, Munich, 1912.

espectador la experiencia interna del creador. "El descubrimiento de Kandinsky consiste en haber transformado la pura *operación estética* en modo estético, entendido como modo del existir y el actuar".¹⁰

Por medio de este lenguaje absolutamente abstracto, el arte alcanzó un territorio, puramente visual, al que no se había tenido acceso nunca antes, totalmente irreductible a cualquier otro lenguaje que no fuera el de la imagen. Como si la pintura, después de un largo camino, hubiera finalmente descubierto lo que le era propio y exclusivo.

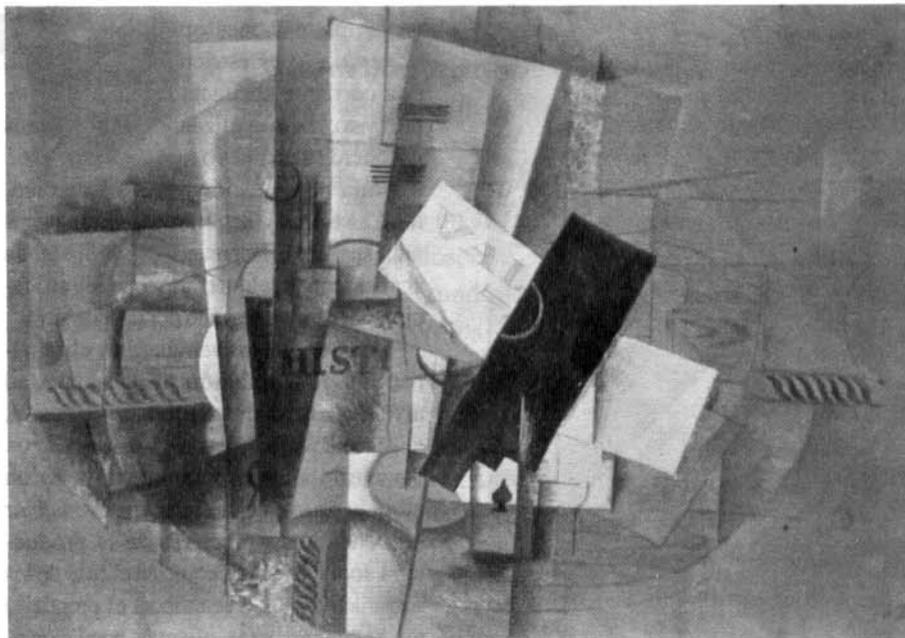
El cubismo

Desde la otra dirección —la racional del constructivismo— fueron otros los procedimientos, las intenciones y las justificaciones hacia el abstraccionismo.

Si siguiendo la dirección marcada por Cézanne y con la influencia formal del fauvismo, en 1907 surge oficialmente el cubismo.

Objetivamente puede decirse que el cubismo es la primera investigación analítica sobre la estructura funcional, no ya de la naturaleza sino de la obra de arte misma. Porque el cuadro ya no es la superficie sobre la que se proyecta la realidad sino el espacio artificial en donde se organiza la representación de esa realidad. Las formas visuales y el cuadro mismo se convierten en formas objeto, que tienen una realidad propia y autónoma y por supuesto una función específica. La estructura de la obra de arte pasa a ser *funcional* y deja de ser significativa porque el arte ya no representa el mundo sino solamente la propia acción que lo realiza.

En ese sentido el procedimiento cubista tuvo un carácter netamente realista porque, aunque no imitaba la apariencia real de los objetos, se proponía crear otros que, siendo totalmente distintos a los existentes, estuvieran dotados de una estructura y un funcionamiento perfectamente coherentes y propios. "¡Que el cuadro no imite nada y que muestre al desnudo su razón de ser!".¹¹ Está claro,



Georges Braque, *La mesa del músico o Mesita*, óleo sobre tela, 1913.

sin embargo, que esos procedimientos —la descomposición de los objetos y del espacio según criterios estructurales— señalaron la posibilidad de reordenar visualmente la realidad.

El neoplasticismo

En el fondo, los propósitos de reordenación llevaban implícito un ideal de claridad y precisión. El constructivismo, a diferencia del expresionismo, tuvo el propósito cada vez más consciente de crear un arte puro, ajeno a las circunstancias exteriores o a las subjetividades individuales, un arte que fuera impersonal y universal como podía serlo la ciencia y que revelara igualmente verdades generales. El neoplasticismo holandés buscó, en efecto, el equivalente plástico de una verdad absoluta. La "imagen concreta de lo universal".¹²

Piet Mondrian formuló este pensamiento junto con un grupo de amigos, que publicaron la revista *De Stijl* entre 1917 y 1931 con la influencia del teósofo Schoenmaekers. Se trataba por supuesto de acceder a la verdad y "la verdad es: reducir lo relativo de los hechos naturales hasta lo absoluto, para

descubrir lo absoluto en los hechos naturales".¹³

Se trataba de analizar la multiplicidad de la naturaleza, de explorarla en profundidad para poder determinar las leyes de su construcción interna. El sueño del constructivismo: la llegada a lo esencial.

Ellos partieron de la convicción de que la naturaleza, por variada y caprichosa que pueda ser en sus variaciones individuales, funciona siempre con una regularidad absoluta, que se traduce a fin de cuentas en una idéntica regularidad plástica. El método neoplasticista viene a ser entonces el recurso por el cual esa enorme diversidad natural puede llegar a expresarse plásticamente por medio de relaciones definidas. El arte se convierte en un procedimiento tan preciso como las matemáticas para la representación de las características fundamentales del universo.

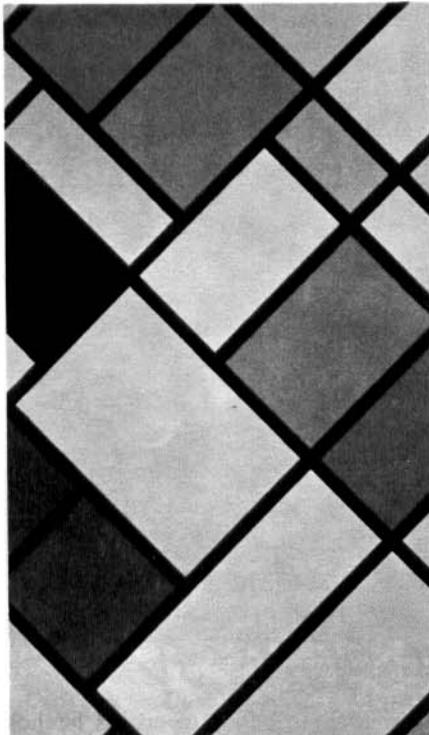
Para todo ello, el neoplasticismo tuvo que recurrir a un lenguaje formal esencializado que pudiera lograr la exacta unidad entre opuestos. En primer lugar las líneas se tensan hasta convertirse en rectas y de ellas sólo se utilizan las dos opuestas fundamentales sobre las que se

¹⁰ Argan, *op. cit.*, p. 390.

¹¹ A. Gleizes y J. Metzinger, *Sobre el Cubismo*, Colección de Arquitectura, núm. 21, Valencia, 1986, p. 33.

¹² Piet Mondrian, *La nueva imagen en la pintura*, Colección de Arquitectura, núm. 9, Murcia, 1983, p. 32.

¹³ Schoenmaekers, *La nueva imagen del mundo*, citado por José Quetglas en la nota introductoria de Mondrian, *op. cit.*, p. 10.



Theo Van Doesburg, *Contraposición de disonancias XVI*, 1925.

modela la creación: la horizontal, “sedente, elástica, yacente, continua, pasiva” y la vertical, “tensa, rígida, ascendente, expansiva, activa”.¹⁴ Igual procedimiento de purificación siguió Mondrian con los pigmentos, de modo que decantó el color natural a color primario, lo redujo a puro y finalmente lo cerró en planos rectangulares.

El lenguaje neoplástico había sido creado, libre de lo eventual y de lo singular manifestando rigurosamente “la emoción silenciosa de lo universal”.¹⁵

Los otros caminos

Dos caminos que llevaron igualmente hacia la abstracción. ¿Existen otros? En un sentido estricto no, aunque desde una perspectiva más amplia podrían señalarse otras dos posibilidades: la primera, menos original, que no hace sino continuar la línea antiquísima de lo decorativo. Una posibilidad que se revitaliza en parte con las propuestas formales de pintores modernos como Gauguin y que alcanza su expresión más vistosa a través

de las pretensiones optimistas del *art-nouveau*. No es estrictamente hablando una corriente abstracta porque, como hemos visto, la sola estilización de los objetos nos acerca a un nuevo tipo de figuración o a una nofiguración de carácter arbitrario. La segunda, seguramente más original, surge de la pretensión nihilista de acabar con cualquier tipo de significación, un camino seguido por el dadaísmo.

Una vez que las vanguardias eliminaron la subordinación de la actividad artística a la finalidad productiva, al arte, en su relación con la sociedad, le quedaron dos posibilidades: o se convertía en un modelo de operación creativa para *cambiar* las condiciones objetivas de la producción social alienada, como en el caso de los constructivismos, o se atribuía el propósito de *denunciar* esas mismas condiciones, como en el caso de los expresionismos. Fuera de estas dos posibilidades quedó la opción de afirmar la absoluta insubordinación del arte al sistema cultural de la época y su consiguiente imposibilidad. Si la organización de la sociedad no hacía lugar a la producción artística, al arte sólo le quedaba subvertir los mecanismos por los que dicha sociedad se apropiaba de los valores que en alguna medida la cuestionaban. En ese contexto, el dadaísmo suprimió toda relación entre el pensamiento y la expresión. Las imágenes dejaron de significar y, por los caminos indirectos de la sinrazón, la imagen dada alcanzó también, si no la categoría abstracta, porque no se hacía abstracción de nada, al menos una cierta ausencia de figuratividad.

El arte abstracto

La aparición del arte abstracto tiene sin duda, una importancia capital para la teoría general del arte. La eliminación de las formas naturales y la “universalización ahistórica” de los lenguajes artísticos son nociones que han influido aún a quienes renunciaron a ella. Ha sido, no obstante, una corriente parcialmente incomprendida.

En contra de lo que pudiera pensarse, el abstraccionismo no fue el resultado obligado de la evolución de las vanguardias ni respondió exclusivamente a problemáticas estéticas ni brotó espontáneo ante el agotamiento del lenguaje figurativo.

Aunque es válido suponer que cada nuevo estilo constituye una reacción contra otro anterior, no es igualmente válido pensar que tales reacciones están determinadas. Ellas no son inherentes a la propia naturaleza del arte, surgen de las respuestas más viables que los artistas, como seres individuales, dan a las situaciones generales en que se encuentran. Como ha señalado Meyer Schapiro, las tendencias hacia el subjetivismo y hacia la abstracción extrema podían apreciarse en los estilos precedentes, pero “ello se debe a que el aislamiento del individuo y de las formas superiores de cultura respecto de sus viejos soportes sociales, las renovadas oposiciones ideológicas del pensamiento y la naturaleza, del individuo y la sociedad, tienen su origen en causas económicas y sociales que ya existían con anterioridad” a dichos estilos.¹⁶

Por otra parte, como señala el mismo autor, no es lícito de ninguna manera parcializar el problema de la abstracción cayendo en el simplismo muy común de atribuirle cualidades puramente estéticas basadas en leyes propias y ver al arte figurativo como un proceso mecánico del ojo y la mano desprovisto por completo de imaginación y sentimiento. Todo método de representación, por exacto que se pretenda, condiciona la representación así como, en contra de lo que pensaron algunos, el arte puro no existe.

El mismo desarrollo del arte ha demostrado que sólo un cierto tipo de figuración estaba agotada, y por ello el abstraccionismo no supera ni sustituye a los estilos anteriores. Tanto el realismo como el abstraccionismo afirman la soberanía del artista. “No es que los procesos de imitación de la naturaleza se hallaran agotados, sino que la estimación de la naturaleza misma había cambiado. La filosofía del arte es también una filosofía de la vida.”¹⁷

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ Mondrian, *op. cit.*, p. 34

¹⁶ Schapiro, *El arte moderno*, Alianza editorial, Madrid, 1988, p. 158.

¹⁷ *Ibid.*, p. 163.