

Algunas consideraciones sobre la pintura abstracta

1. DENTRO de las transformaciones radicales que han caracterizado el ciclo de la pintura moderna, desde Cézanne hasta nuestros días, la tendencia común ha sido evitar, cada vez con mayor ahinco, la apariencia física natural como modelo o simple apoyo. Los procesos de deformación o desintegración de la imagen perceptiva de tal apariencia, han sido grados crecientes de una voluntad abstraccionista que culmina en la actualidad con la irrupción de la pintura abstracta (nombre de cierta provisoriedad que cubre tendencias múltiples) que ha proscrito dicha imagen de la tela (sea la imagen de lo natural inmediateamente percibido o de lo natural transformado por la imaginación). Aunque la estética moderna había dejado “fuera de su campo al impulso de imitación” (Worringer), el artista insiste ahora, con verdadera fuerza defensiva, en llegar a un tejido de signos plásticos que constituya una realidad distinta e independiente: a) que descansa puramente en la sintaxis plástica que le asigne el creador conforme a las necesidades de su espíritu y no a las contingencias externas (“La obra de arte ha de mantenerse por sí misma”. Sartre); o b) que trascienda hasta revelar un nuevo contenido de lo real como su equivalente plástico-simbólico. Su problema radica en la necesidad de encontrar “algo” para suplantarlo al objeto que rechaza como punto de referencia.

2. El hecho de no satisfacer lo que no aparezca dentro de los límites de su yo, sin depender de las relaciones del campo fenomenal de lo percibido, supone en el artista una actitud de hostilidad contra lo real empírico, pero no permite afirmar del todo que su pintura sea antirrealista que recurra a un idealismo estético en que lo real no existe sino reducido a un contenido de la conciencia. Como dice Abagnano, todo depende del sentido que se confiera a lo real frente al arte. Más bien diríase que el pintor abstracto: a) se rebela contra el sistema tradicional de clasificación de las artes dentro del cual la pintura aparece como arte *representativo* y trata de emular otras artes (música, danza, arquitectura), que son consideradas con absoluta propiedad como *abstractas*; y b) trata de proceder en forma análoga al científico o al filósofo en su afanes por penetrar más allá de las manifestaciones percibidas de lo real.

3. En la medida que el artista rechaza lo representacional, ahonda en lo que siempre ha constituido la esencia de la pintura, y ofrece, en forma desnuda y directa, la subestructura del cuadro tradicional, o sea, el complejo de estructuras pictóricas que sólo podía captar el ojo avezado del

“profesional”, siendo irrecognocible la contextura del objeto. Si la obra de arte se establece como la significación de una integralidad, o sea, como la “pluralidad de planos existenciales” (Souriau), el pintor actual sólo infunde virtud *a un plano* y repudia los otros por juzgarlos extrapictóricos. La pintura, al purificarse en un impulso de liberación total de la imagen de lo visible, corre el mismo riesgo de la paloma de Kant, la cual, por volar con más celeridad, eliminara hasta la resistencia del aire. La pintura abstracta es introspectiva, esotérica, espectral, y en ella parece cumplirse, en sus últimas consecuencias, el precepto de Leonardo: la pintura es una “cosa mentale”. Pero ella es abstracta más por su método que por su finalidad. La abstracción es un recurso ascético para llegar a la creación de una segunda realidad, específicamente humana, o una realidad artística, que sería la concretización de lo abstracto (algunos pintores de esta tendencia se denominan “concretos”). Dicha concretización no representaría sino presentaría una trama de coherencia formal, objetivaría una *figura* abstracta, conformada por relaciones analítico-sintéticas de forma y de color. Como se neutraliza el dato perceptivo y el artista no se cuida de identificarlo, o incluso no lo utiliza, el espectador se extravía en el fondo de un espacio abstracto laberíntico y se siente obligado a una máxima iniciativa, al cultivo de su percepción estética, al conocimiento de los medios técnicos, y al afinamiento de su sensibilidad. La pintura abstracta ahonda el límite entre la visión común y la visión plástica. El cuadro no es una ventana abierta a un mundo familiar y seguro, sino a un mundo secreto y movedizo. Trátase de una pintura de restricción social.

4. Dominado por una preocupación estética, pero bajo la cual es posible percibir una preocupación ontológica, el pintor se esfuerza por alcanzar una percepción intuitivo-plástica de la realidad, más allá de la percepción ordinaria, como si la esencia del arte fuera, mediante ideogramas, “colocar en la obra de arte la verdad del ente” (Heidegger). La pintura representativa tradicional refleja y acepta la realidad natural o modifica su imagen sin negarla del todo añadiendo lo que proviene de la conciencia creadora. La pintura abstracta desconfía de la aprehensión óptica de lo inmediato de las apariencias, no quiere coincidir con ellas, y prefiere la experiencia interna de la *libre posibilidad de lo real*. Trata de descifrar potencialidades, alcanzar “un símbolo objetivo del ser y de la relación humana con ese ser” (Sartre), mediante una elección que se verifica a través de la independencia estético-formal, como si ella fuera la más adecuada para develar algo que al artista se le oculta en la indiferencia de lo real.

No le ha bastado distinguir históricamente en la pintura el sentido exterior o nominal del sentido interior o real (Schopenhauer). Su convicción en el poder creador absoluto del arte llega a veces a la soberbia. Crea destruyendo y aún no se sabe si la belleza que conquista merece la renuncia a la representación del mundo. El pintor abstracto admite estéticamente la posibilidad de la pintura pura y no le importa mucho la búsqueda de los supuestos de su actitud. Pero su sentimiento plástico entraña una concepción implícita del hombre y del mundo. Su esfuerzo se dirige a acrecentar en la obra de arte la participación del espíritu activo. Ya el objeto cubista estaba más en el espíritu del creador que en el espectáculo natural. El cubista abstrae al objeto de su situación espacial (Cassou) y lo somete a un verdadero análisis conceptual. El pintor abstracto niega al objeto y sólo conserva de lo natural, las formas y colores libres, en cuya combinación ha de expresar "el principio de la necesidad interior" (Kandinsky).

5. Tal pintura tiende a plantear, en términos absolutos, el problema de la libertad creadora del artista. El pintor ya no permanece en la dualidad que es la base del arte naturalista y trata de emanciparse de toda sujeción como si quisiera asilarse en su propio yo: a) por miedo o impotencia ante un cosmos cuya verdad objetiva ya no le es válida o digna de expresar un valor artístico; o b) por una ilimitada confianza en su facultad demiúrgica. Así ensaya una pintura de "ojos cerrados". Llega a una contradicción íntima, ya que la libertad radical sería la libertad absoluta, y su consecuencia, la destrucción de la pintura. El proceso de abstracción sería la eliminación exhaustiva de las determinaciones, pero el creador debe alcanzar en sí mismo un nuevo fundamento. Retrocede el artista al centro de su ser para *fundar* una realidad, conceptualizada pictóricamente, dejando "en suspenso" la otra. La libertad del pintor abstracto se actualiza en la negación del mundo exterior, pero si no desea que la tela sea el reflejo de una conciencia angustiada y vacía (experiencia frecuente en tal pintura), sino la fuente de otra realidad, su libertad ha de condenarlo a extremar las condiciones formales inherentes a toda obra de arte y así vindicar la existencia de una figura abstracta que no sea gratuita sino que encarne, de alguna manera, un valor espiritual.

6. A la búsqueda estilística e inquietud ontológica, pueden concurrir en la actitud de dicho pintor ciertas valoraciones que articulan el sentido de nuestra época: a) la intuición de un universo pluridimensional que coincide con el esfuerzo de la ciencia actual (microfísica, mecánica

ondulatoria, investigación biológica de la actividad espontánea de las formas vitales, etc.), que introduce principios abstractos en la concepción de la realidad; b) la mayor exploración analítica de la psique, que a su vez se torna en pluridimensional; y c) la imagen de un mundo mecanizado y maquinista, de apariencia cada vez más abstracta, con su consecuente renovación de los estilos morfológicos de los objetos del mundo cultural que circundan al hombre de nuestro tiempo (formas funcionales). (Souriau).

7. La abstracción pictórica actual puede ser, entre otros, el resultado de: a) una preocupación de orden geométrico de reducción de la realidad natural para alcanzar en la combinación de formas quintaesenciadas, desprovistas de determinaciones (“Filebo” de Platón), la forma platónica como unidad arquetípica más allá de las apariencias; b) una preocupación por intuir la fuerza dinámica que constituye el fondo morfológico de la naturaleza orgánica o inorgánica (como en la reciente pintura “manchista” o nuclear, con sus telas llenas de sugerencias cósmicas o microcósmicas) para así penetrar nuevamente en el mundo complejo y múltiple de la materia, guiado por la forma aristotélica como principio formador o ser potencial; y c) una preocupación por proyectar imágenes simbólicas del subconsciente, con vago contenido psicológico-metafísico-mítico, anhelo de una forma emocional abstracta (como en el expresionismo o surrealismo abstracto). La imagen plástica así lograda, a-lógica desde el punto de vista representacional, es rigurosamente lógica desde el punto de vista pictórico. Es interesante advertir que el *rigor formal* facilita la significación intelectual pura y no obstaculiza, a la vez, la significación afectiva pura. Brion llega a decir: “La expresión de la pasión dramática en Schneider *depende* del equilibrio de volúmenes, colores y ritmos, y de su impecable maestría”. El pintor abstracto, sea en sus construcciones lineales de tipo matemático o en sus ritmos simbólicos de forma y de color, transparenta su actitud interior (apolíneo, dionisiaco, lineal, pictórico, etc.), tanto o más que en la pintura tradicional representacional. No logrará una significación con contenido inteligible, explícito o intencional, pero sí una significación intuitiva, preconceptual, semejante a ciertas experiencias musicales.

8. No obstante, algunos pintores abstractos tratan de rehuir toda trascendencia. Prefieren la integración geométrica de los elementos plásticos y buscan configuraciones matemáticas o lógicas, mediante cálculos, racionalizando las leyes de la composición y llegando a veces al virtuosis-

mo en su indagación insaciable de la forma de las formas y en su reclamo por el funcionamiento abstracto de la inteligencia. Mondrian afirma que “El arte es la exteriorización de la lógica”. Buscan estructuras intelectuales más que sensibles y parece que quisieran penetrar en los procesos estructurales del universo físico revelado por la física o llevar a un estado puro las tensiones perceptibles en la organización arquitectónica. Dice Read: “La mejor preparación para una apreciación fiel del arte constructivista (Pevsner y Gabo) es el estudio de Whitehead y Schrödinger”. Este “abstraccionismo frío” sería el más afinado y consecuente de todos. Sólo que su perfección técnica lo arrastra a un nuevo academicismo o a un ornamentalismo exterior. Como dice el pintor Severeni: “La geometría no puede ser considerada como “medio de expresión” sino como “medio de construcción”.

9. Se ha reprobado a la pintura abstracta su formalismo porque buscaría lo esencial del arte en las relaciones formales, siéndole indiferente el tema o contenido y segura de que existe un desarrollo autónomo de las formas. Se había logrado en la estética moderna la superación del dualismo de forma y contenido, y especialmente se había desestimado la concepción formalista de la forma al expresarse que ésta, en vez de ser un elemento a priori que se agrega al contenido, tiene su génesis en el propio contenido. No es posible vaciar una obra de arte en otra forma ya que la forma se desarrolla como una necesidad del contenido. Pero al eliminarse en la pintura abstracta el contenido en la acepción tradicional, la forma abstracta corre el riesgo de ser una forma vacía puesto que faltaría el motivo que la integra y la condiciona. La dificultad en tal pintura consiste en averiguar (pregunta aflictiva del espectador común) cuál es el *nuevo contenido* que confiere concreción y sentido a la forma y quiere ver en la tela un trabajo experimental parcialmente inteligible como imagen decorativista. Pero en ella, la forma, el color, el ritmo, la composición, etc., aparecen como contenidos. Es decir, lo que era un medio en la pintura representacional, se ha convertido en un fin, como si estuviera vigente, más que en su tiempo, la fórmula kantiana del arte como una “finalidad sin fin”.

10. El pintor abstracto establece una relación dialéctica con la forma tratándola a la vez como *forma y contenido*. Al organizar los diversos elementos plásticos en la tela y buscar una solución a su problema técnico, el pintor aspira a que la forma se torne activa e intencional, y aparezca como contenido dentro de la elaboración progresiva de una to-

talidad supra sumativa o complejo unitario, perceptible de acuerdo con las leyes de la gestalt, y en la cual obra, más que una agrupación arbitraria de elementos formales, una intencionalidad creadora, de riguroso tecnicismo o de gusto instintivo. El nuevo contenido puede ser objeto de una consideración puramente formal, pero también puede trascender, ser algo más que la constitución armónica de estructuras puras, y entonces suscitar tanto un juicio estético como un juicio hermenéutico, que desentrañe el valor expresivo de la nueva figura abstracta, con intención semejante a lo que ocurre en cualquiera otra pintura figurativa tradicional. Este es un punto importante ya que permite prever la existencia de formas abstractas y reorganizadas en la tela, capaces de una intensidad expresiva sin necesidad de asociaciones representacionales. Tal experiencia correspondería a ciertas comprobaciones de los psicólogos de la gestalt. En efecto, según ellos, ciertas combinaciones de líneas o colores, o sea, estructuras formales, poseen por sí mismas un carácter expresivo independiente de la percepción de las cualidades sensibles de un objeto particular. Es decir, en la pintura abstracta se perciben propiedades formales que por sí mismas expresan, sin intermediarios, el dinamismo de la emoción y que suscitan resonancias *sinestésicas* de gran intensidad. Esto puede confirmarse en las apreciaciones críticas de tales obras. Se dice, por ejemplo, que ellas son: serenas, melodiosas, violentas, frías, trágicas, etc.

11. En general, tales artistas no irían en pos de signos expresivos si no sustentaran la creencia en el “contenido interior” de las formas o colores puros (Kandinsky). Ya en pintores anteriores como Van Gogh (colores y formas como manifestaciones de fuerzas anímicas), la posibilidad generativa de la forma alcanza una plenitud traducible en un contenido espiritual. Sylow considera a las formas como “símbolos de fuerzas espirituales e impulsos anímicos” y Focillon afirma que “superadas no por eso dejan de vivir. Transfiguran las aptitudes y movimientos del espíritu”. El abstraccionismo simbólico-emocional, en contraste con el abstraccionismo lógico-matemático, aspira a la transposición inmediata, aunque caótica, de vivencias emotivas todavía larvadas o de sustratos irracionales del ser, transparentados en conexiones de formas hechas sensibles por la visión artística. En este grupo de pintores abstractos las formas son dislocadas, vertiginosas, sugestivas, a veces con trozos de la imagen de la realidad natural mezclados con elementos oníricos o aún con signos totémicos (como en la reciente pintura de Matta). La ordenación emocional de las formas puras en la imagen proteica de la tela abstracta facilitaría a ésta su pene-

tración profunda en la psique. Rorschach había elegido formas puras (aunque arbitrarias y destinadas a promover imágenes naturales) para favorecer la *proyección* de las tendencias íntimas de la personalidad. Desde Leonardo ha sido también llamativo interpretar las “formas casuales” de la naturaleza. Sería dable afirmar que los actuales pintores, sin imágenes naturales, ambicionan proyectar —o excitar la proyección en el espectador— sentimientos vitales o “tonalidades afectivas” (*stimmungen*), o sea, unidades originales de las capas más ocultas de la vida anímica, mediante una sutil actividad formal y cromática. Tales tonalidades afectivas (aplicación metafórica de un concepto musical al alma humana) (Bollnow) han sido estimadas igualmente como las “estructuras abstractas” de la psique.

12. En su afán de evitar la representación de la imagen de la realidad aparente, el pintor abstracto rechaza la organización del espacio figurativo tridimensional y renuncia a la perspectiva aérea o lineal. El abandono de la tridimensionalidad clásica corresponde a la ruptura con las apariencias de la realidad, pero a la vez revela que el artista es sensible a las transformaciones de la conciencia espacial de nuestro tiempo. La pintura abstracta, de preponderancia intelectual, que aspira a ser estrictamente independiente, considera que la alusión a la tercera dimensión, conduce a un artificio y a la utilización coercitiva de recursos extrapictóricos. Trata de respetar el espacio de dos dimensiones y más bien aplica la contigüidad de los elementos constantes de las formas y colores primarios como en algunas ornamentaciones preclásicas. La tela, presentada como una superficie plana y constituida por ritmos visuales puros, parece un tapiz y asume relaciones decorativistas. Ya los cubistas trataron de evitar tal desviación mediante la descomposición analítica y la combinación de superficies y dimensiones para arriesgar una “profundidad cualitativa” (Gleyzes) o una visión de simultaneidad para intensificar lo expresado por la tercera dimensión. La pintura abstracta, de tendencia emotiva, realiza una búsqueda incesante de nuevas modalidades espaciales. A menudo encontramos en ella la sugestión de un espacio abierto, hondo e ilimitado en que las figuras pierden su opacidad y pesantez. Los “elementos estabilizadores” del espacio (Guey) se desvanecen y la unidad intencional de la nueva imagen plástica se realiza en una simbolización espacial casi siempre delirante.

13. Dicha pintura, anhelosa siempre de libertad, procura violentar lo que ha constituido la naturaleza fatal de la pintura: su automatismo, su co-

dicia alcanzar los efectos de un arte abstracto y temporal como la música. No se satisface el artista actual, como el barroco, en sugerir el movimiento, sino procura de figurarlo. Ya los futuristas querían dar una impresión dinámica mediante la descomposición de la imagen del movimiento en fases sucesivas o simultáneas. El pintor abstracto quiere introducir el tiempo en la tela como una cuarta dimensión, aunque no sea una dimensión real sino más bien una intensidad sugerente o una interioridad cualitativa del espacio plástico. El esfuerzo de tal tendencia por representar la forma activa y dinámica lleva a algunos artistas a realizar experimentos para *movilizar* la tela, de modo cinematográfico, aunque así violen un límite necesario como ha sido el marco. Cabría recordar, fuera del film abstracto, el "clavilux" de Thomas Wilfred, aparato destinado a proyectar sinfonías de colores y formas sobre una pantalla con efectos más ricos y variados que el caleidoscopio. Algunos soñaron con las posibilidades estéticas de los fuegos artificiales como síntesis de forma, color, luz y movimiento. Los móviles de Calder corresponden a tan apasionada aventura.

14. La pintura abstracta es crucial, conflictiva, y repercute en ella la imagen desintegrada del hombre moderno. Y aún, metafóricamente, de la desintegración del universo, puesto que hay ciertas telas abstractas que recuerdan las explosiones atómicas. Cae a menudo en el solipsismo y nihilismo. Ha extremado el análisis metodológico y crítico de los elementos pictóricos que ha elevado a signos para profundizar la calidad sensible de las estructuras plásticas y lograr una simbolización que refleje más directamente los estratos insondables de la persona humana. Ha desencadenado fuerzas de la subjetividad y ha despejado el camino para un adentramiento en la "imaginación de la materia" (Bachelard). Ha llegado a establecer nuevas correspondencias entre formas y colores puros y estados intelectuales o afectivos. Ha sido en gran parte una especulación plástica y desde el punto de vista social la acechan dos limitaciones: la incomunicabilidad, y su aprovechamiento en las bases estéticas de la arquitectura o su aplicación decorativista en las artes aplicadas. Ha llegado a situaciones extremas y es difícil concebir que pueda seguir avanzando por la vía que ha elegido, refinando sus esencias o transparentando sus fantasmas. La ambición de dar un contenido *desde* la combinación de formas o colores puros es limitada, y tal vez haya de surgir la necesidad de nuevos contenidos, a través de una renovada comunicación con la totalidad de lo real y de lo humano, aunque ya es difícil que el pintor abjure del poder formativo que ha encontrado en la profundidad de su intro-

versión. El pintor Manessier dice: “Se trata de reencontrar un lenguaje plástico que retenga a la vez el mundo sensorial como emoción y el mundo espiritual como revelación final”. Cabe sólo la esperanza de que alguna etapa postabstracta de la pintura contribuya a clarificar la relación del hombre con el mundo. Aunque el destino final de la pintura pertenece al artista, tal vez todos seamos, en alguna zona, los que impulsemos sus virajes, de acuerdo con nuestra actitud interior. Es muy posible que la belleza revelada por el pintor sea el vislumbre de la verdad oculta en cada hombre.