



El origen de la abstracción

Descripción

Una exposición en verano, *Kandinski y el nacimiento de la Abstracción*, en el Museo Guggenheim de Bilbao; más otra recentísima, en otoño, *Turner y el mar*, en la Fundación Juan March de Madrid, ofrecen una ocasión inmejorable para revisar la datación del origen de este movimiento fundamental de la vanguardia pictórica. Las cuentas, hechas al modo tradicional, no salen, según **Carmen Rocamora**.

La historia del arte sitúa a Kandinski como pionero de la abstracción pictórica, que se inicia y desarrolla entre los años 1908-1912. En aquel tiempo -comienzos de siglo pasado-, el soporte filosófico-cultural buscaba una base común para los diferentes conocimientos. En el plano científico se acababa de descubrir la desintegración del átomo; en el mundo de la música, Schoenberg había roto con la armonía tradicional, liberando el sonido del orden tímbrico y ofreciendo un lenguaje atonal, que desde entonces se conocería como música dodecafónica. En el intelectual, Worringer explicaba la angustia del momento como síntoma del desacuerdo entre el hombre moderno y la naturaleza, producto de una espiritualidad en la que el ser humano buscaba refugio, aterrorizado como estaba por el inmenso caos del panorama mundial. Y es este entorno en el que el historiador del arte gusta de señalar la desconexión de la pintura con la realidad, la preeminencia del color sobre la forma y la eliminación de las leyes de la perspectiva para considerar la aparición de la abstracción y a Kandinski como el gran creador de esta genialidad en el mundo de la expresión plástica.

Una anécdota, inventada o real, servirá al estudioso para cerrar el círculo de este planteamiento histórico. Se cuenta que el pintor tenía por costumbre recubrir el lienzo en el que estaba trabajando con una tela blanca, al interrumpir su trabajo; y que un día, entrando él en su estudio al atardecer, vio que aquella tela manchada de blancos, azules, amarillos y rojos, adheridos allí por azar, presentaba propiedades expresivas y estéticas autónomas, sin que hubiese mediado acto deliberado alguno por parte del pintor. A partir de este momento, Kandinski tratará de explicar su visión de una pintura sin perspectiva y en la que se anula el principio de la representación, como proclamó en *De lo espiritual en el arte*, *La pintura como arte puro* y *El punto y la línea en el plano*.

A mi entender, sin embargo, la abstracción había comenzado algún tiempo antes, y bajo presupuestos

más vitales que teóricos. Es verdad que la Historia teje sutiles argumentos, de manera que al cabo de algún tiempo se ha formado un mito que oscurece la verdad y nuestra concepción de algunos personajes responde más a una invención que a la auténtica realidad.

Hay que retroceder en el tiempo para encontrar el verdadero origen de la abstracción y situarse en Chelsea (Londres), donde Turner (1775-1851) se instaló a vivir, próxima ya su muerte, con su ama de llaves, la Sra. Booth, en un apartamento y en un vecindario en el que podía pasar por Mr. Booth. Según el crítico Hatzlith, las obras de Turner en este periodo son auténticas perspectivas aéreas; para la *Literary Gazette*, sus cuadros se diría proceden de haber arrojado el pintor puñados de pintura sobre la tela, donde se estamparían al azar, y de haber sombreado a posteriori los contornos. Para el resto de sus contemporáneos, era incomprensible que Turner tuviese que indicar la posición de sus cuadros en las exposiciones con objeto de determinar dónde estaba lo de arriba y lo de abajo. Unos conceptos básicos que han servido luego como fundamento de la pintura abstracta.

Para reforzar esta tesis podemos recordar que ya en 1840 Turner había pintado *La tempestad en el mar*, *Tormenta de nieve* dos años después y en 1843 *La noche del diluvio*. Ese mismo año se había atrevido nada menos que con *Luz y color* (Teoría de Goethe), una versión plástica del *Tratado de los colores* del poeta alemán, cuya obra acababa de ser traducida al inglés y cuyo capítulo «Efecto físico Física del color» deslumbró a Turner. «Se ha demostrado que el cromatismo produce una impresión particular en el ser humano -escribió allí Goethe-, lo que significa que es propio de la mirada y de la sensibilidad conjuntamente». Pues sin necesidad de forma, en efecto, el color produce en el espectador una emoción silenciosa y potente. ¿Y no es esto la abstracción? Algunas de esas telas y otras, de similar factura, que decoran en la actualidad varias salas de la Tate Gallery de Londres, fueron llevadas a cabo algo más de medio siglo antes que cualquier realización de Kandinski.

Pero la Historia no estaba preparada para ello ni el espectador de entonces podía comprender tanta audacia, tanta invención, como las que animaron a Turner. Su pintura fue duramente criticada, las revistas especializadas hablaban del caos que imperaba en sus cuadros y lo confuso -lo abstracto, diría yo- de sus temas fue objeto de burlas.

Su principal crítico, no otro que su amigo Ruskin, consideró que la vejez y la enfermedad de Turner condicionaban la paleta falta de precisión en el trazo y que el exceso de alcohol de su amigo había arruinado la salud y el trabajo de éste. Hasta tal punto le afectaron estas críticas, que Turner no quiso que Ruskin viera sus últimos dibujos, aunque éste, no obstante sus críticas, los seguía comprando sin que Turner lo supiera.

Al inicio del siglo siguiente, cuando Monet se retiraba a su casa de Giverny, era ya un anciano. El maestro ya no veía, y por ello tenía que «reinventar la realidad extrayéndola de su propio sueño»,

según él mismo decía. Fue así como se inspiró en el misterio de los espejismos que entonces empezó a recordar, a evocar. La síntesis entre su ojo y su cerebro no existe ya, pero su valor poético subsiste, y así, sus telas, convertidas en composiciones cada vez más informes, dan lugar a esta última serie, para algunos muy alejada de sus obras maestras del pasado, y para mí, sin embargo, las páginas más apasionadas del anciano de Giverny, en las que demuestra que la luz y el color, más allá de sus posibilidades figurativas, son una pura fantasmagoría lumínica, un producto de sensaciones que el artista siente ante la naturaleza.

eodla1.jpg

Image not found or type unknown

Aquí, pues, en Giverny, siguiendo la luz, Monet realiza su última serie, titulada *Las ninfas*, que abre, en mi opinión, definitivamente el camino de la abstracción. Entre 1904 y 1906 pinta una veintena de telas, cuadros de tamaños ingentes, algunos circulares, en donde desaparece la línea del horizonte -el punto de visión del pintor ya no existe-, el color gana el protagonismo a la forma, el dibujo apenas se esboza, desaparece el cielo y todo ello para producir una sensación de profundidad tal que la tela se hace abismal. Años más tarde, en 1909, después de la exposición de Duran-Ruel, el propio pintor rompió un gran número de esos lienzos. Monet alcanza así su plenitud en la abstracción... Y Kandinski, que había descubierto en la serie Carmen Rocamora de Monet, titulada *Les Meules*, la posibilidad de pintar sin representar, siguió informándose a lo largo de estos años sobre el trabajo de Monet. No es de extrañar, por tanto, que acabara descubriendo el carácter abstracto que las *Nymphes* encierran.

El creador del Impresionismo, al final de su vida y gracias a su incapacidad y su ceguera fue, sin proponérselo, el creador -junto con Turner- de algo que iba a deslumbrar a la generación posterior y ser considerado la gran revolución del siglo XX. Colosal lección ésta de Monet, que consigue crear su universo a través del recuerdo y de la memoria. Pero, siempre recelosa ante los movimientos de vanguardia del pasado siglo, la historia del arte seguía sin estar preparada para comprenderlo ni aceptarlo.

Lo que no se le reconoce a Turner a mediados del XIX, ni a Monet en la primera década del XX, se le otorgará a Kandinski al ser señalado como el primer pintor que prescindió de la representación para, como diría Picasso, «pintar lo invisible y por tanto lo imposible».

Más que elemento estético, la abstracción es el resultado de un acto audaz, en el que el color como expresión autónoma, carente de soporte y sin control geométrico o de dibujo, representa «la nada» de forma anárquica, fundamentándose en el azar, para despertar una vibración en el alma del espectador.

Pero no hay que vincular a Kandinski con las propuestas simultáneas del Constructivismo, Suprematismo o Neoplasticismo, ya que, aunque llevaron a cabo pinturas no representativas, trataron de ordenar geométricamente el mundo, basándolo en cubos, rectángulos, líneas, etc.

Tampoco el Expresionismo Abstracto neoyorquino, que se desarrolló entre los años 1945-1965, es descendiente directo de Kandinski. Se trata más bien de una pintura que nace ex novo y que nada tiene que ver con el lenguaje simbólico, lírico y estético del gran pintor ruso del que aquí estamos tratando.

Kandinski admiraba a Wagner, y por ello quiso integrar lo visual y lo auditivo en una obra de arte total, integrada en una unidad, que sacudiera el alma del espectador. Las sensaciones a las que éste podía ser receptivo cabía agruparlas bajo tres denominaciones: 1. Impresión (percepción directa de la naturaleza exterior); 2. Improvisación (juego del inconsciente espontáneo y natural), y 3. Composición (expresión de sentimientos intensos lentamente elaborados). De cada una de ellas se ocupó Kandinski en *De lo espiritual en el arte* (1910), pequeño tratado que, quizá por la formación universitaria de su autor, sistematizaba y justificaba esta nueva pintura «de lo no existente» con un pensamiento sencillo y didáctico.

eodla2.jpg

Image not found or type unknown

Pocos años antes, en 1908, este moscovita, que se había trasladado a Munich en 1896 para dedicarse exclusivamente a la pintura, había fundado la Nueva Asociación de Artistas de Munich, conocida por las siglas NKVM. De ella eran miembros Jawlenski, Kubin y la pintora Gabrielle Munter entre otros. El grupo organizó numerosas exposiciones, en las que se dio cabida a pintores que estaban en aquel momento en auge en París, como Picasso, Dérain, Braque y Vlaminck. Schoenberg, creador del dodecafonismo, participó en alguna de estas exposiciones, ya que en este autor la consustancialidad entre la música y la pintura tomaron cuerpo de forma simultánea.

eodla3.jpg

Image not found or type unknown

Pero la NKVM duró poco, pues en su seno no se aceptaba el distanciamiento, que llegó hasta el abandono que Kandinski había hecho de la representación. En su lugar, en 1912, el pintor ruso formó otro grupo, esta vez con ayuda de Franz Marc. Conocido por El Jinete Azul (Der Blaue Reiter) constituye el segundo grupo del Expresionismo alemán. Su ideario quedó consignado en la revista *Almanaque* y en las exposiciones, de las que fueran responsables, participaron también August Mack, Schonberg, Délaunay y el aduanero Rousseau. Este conjunto de vanguardia tenía un estilo menos brutal y más estético que aquel primero que representó el Expresionismo alemán, conocido como Die Brücke.

La I Guerra Mundial acabaría con la vida efímera del Jinete Azul. Kandinski marchó a Rusia, Jawlenski a Suiza, Klee sería movilizado y Macke y Marc murieron en 1914 y 1916, respectivamente.

Al llegar a Moscú, Kandinski volvió a enfrentarse a su ciudad natal. «El sol -dejó escrito entonces- convierte a Moscú en una mancha que hace vibrar todo el interior, el alma entera... El último acorde de la sinfonía es el que eleva cada uno de sus colores a su expresión paroxismal y hace que toda la ciudad resuene como en el fortísimo final de una orquesta gigantesca».

Pero en esos momentos los postulados del Constructivismo y el Suprematismo triunfaban en aquel país. El maestro se dedicó a pintar y a crear museos por todo el territorio soviético, además de organizar programas de enseñanza artística. En 1917 se casó con su segunda esposa, Nina Adreevsky, y poco después viajó a Alemania. Nunca más volvería a Moscú.

En Munich reencontró a sus amigos Klee, Jawlensky y Feiniger y juntos formaron un nuevo grupo, denominado Los Cuatro Azules. Gracias a la ayuda de Walter Gropius, formó parte del claustro de la Bauhaus, en la que fue responsable de la dirección de un taller de pintura decorativa.

Al panorama intelectual y cultural de la época, al que se ha hecho referencia al comienzo de este comentario, hay que unir el ascenso del nazismo en Alemania, para quien ya entonces esta nueva vanguardia vigorosa y juvenil no merecía otro calificativo que el de «artistas degenerados», ni sus obras otro destino que los sótanos de los museos o la destrucción. En su lugar, el nacionalsocialismo impuso un arte oficialista arcaizante, propio de un hombre tan lleno de complejos como Hitler, que

odiaba la aristocracia y despreciaba el arte sin conocerlo.

Fue entonces cuando Kandinski emigró a París y se instaló en Neuilly. Su obra no fue bien acogida allí, pues la vanguardia imperante del momento en la ciudad del Sena era la procedente del Surrealismo. De hecho, André Bréton intentó ganárselo para su causa, sin conseguirlo.

El último tramo de la vida del gran pintor pasó sin brillantez, a pesar de la ayuda de Jeanne Boucher, que le organizó exposiciones semiclandestinas en París, incluso durante la ocupación nazi.

Desde mi punto de vista, la obra de Kandinski entre 1909 y 1920 constituye la etapa cumbre de su carrera, pues, comenzando con una ingenuidad *naïf*, llega a alcanzar una fuerza expansiva de una valentía absoluta. En esos años, el gran creador asombró al mundo entero por su ingenio, jugando con la armonía de los tonos fríos y bajando la temperatura de las grandes manchas rojas mediante la transparencia, para introducirse «dentro de la naturaleza de las cosas».

Pasados los años veinte del siglo pasado, cuando la técnica esclaviza a Kandinski y empiezan sus intentos de sistematizar su lenguaje pictórico con influencias de la Bauhaus y de las técnicas constructivistas, desaparece al mismo tiempo el Kandinski espontáneo para dejar paso al pintor del mundo microscópico (que tanto le fascinaba), pero que cae en una abstracción biomorfa y simplista, al modo de Klee.

Por ello, queremos conservar en el recuerdo el Kandinski brillante, el que en 1910 nos hablaba de «la mirada interior, de «comunicarnos sus secretos a través de lo secreto», del «hombre que hablaba a los hombres de lo sobrehumano, con el lenguaje del arte». Aquel hombre, que con su cultura enciclopédica -había estudiado Derecho, Economía Política, Etnología y Ciencias Naturales-supuso prescindir definitivamente del objeto para, por medio únicamente del color, alcanzar la belleza, la estética, la emoción y el asombro del alma ante la presencia de la nada.

Fecha de creación

29/11/2002

Autor

Carmen Rocamora