

John Golding

CAMINOS A LO ABSOLUTO MONDRIAN, MALÉVICH, KANDINSKY, POLLOCK, NEWMAN, ROTHKO Y STILL

Prefacio

No existe una obra canónica sobre los orígenes, nacimiento y expansión del arte abstracto durante el siglo XX, y mucho menos un estudio definitivo sobre el tema: sus manifestaciones son demasiado variadas; sus ramificaciones, demasiado complejas. *L'Art abstrait, ses origines, ses premières maîtres* [El arte abstracto, sus orígenes, sus primeros maestros], el ensayo precursor de Michel Seuphor, publicado en París en 1950, sigue siendo una obra de referencia útil, pero posee una estructura de diccionario. Esta característica anticipa la mayoría de las obras posteriores sobre el tema, aunque, sorprendentemente, éstas son escasas.

Dos exposiciones históricamente importantes plantean perspectivas divergentes y actitudes críticas distintas sobre la abstracción. La trascendental *Cubismo y arte abstracto*, de Alfred Barr, fue inaugurada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1936. Como indica su título, la exposición ponía de relieve la implicación formalista de la abstracción y sus antecedentes. Si examinamos el siglo XX, el cubismo continúa siendo retrospectivamente un movimiento visual fundamental. Al cubismo le interesaba cuestionar la naturaleza de la realidad. Al hacerlo, reinventó el lenguaje, la sintaxis misma de la pintura y la escultura. El cubismo también fue el umbral que traspasaron muchos artistas para llegar a la abstracción; y las preocupaciones cubistas fueron primordialmente formalistas. De los maestros precursores del arte abstracto sólo Kandinsky eligió ignorar el cubismo en su propia obra, a pesar de que, claramente, estaba al tanto de su desarrollo y de su significación. El catálogo de Barr está dividido en secciones, precedidas por breves pero importantes ensayos, y es significativo que los textos sobre Kandinsky, el primero de los cuales figura bajo el encabezamiento "Expresionismo abstracto en Alemania", sean los menos logrados.

Lo espiritual en arte: Pintura abstracta 1809-1985, de la que fue comisario de arte Maurice Tuchman y organizada por Los Angeles County Museum of Art en 1986, ha sido, hasta la fecha, la mayor y más completa exposición sobre abstracción. Posteriormente, la muestra viajó al Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y al Gemeentemuseum de La Haya. La exposición estaba acompañada por un grueso catálogo con diversos ensayos de reconocidos historiadores del arte. Los textos tienden a concentrarse en los antecedentes filosóficos y simbolistas de la abstracción, y en sus conexiones con la teosofía, el ocultismo y otros sistemas de pensamiento esotérico que conformaron muchas de sus primeras manifestaciones. Ello permitió que en la exposición se incluyeran muchas figuras menores y casi olvidadas, algunas de las cuales produjeron obras de cuestionable valor estético.

Cuando me invitaron a participar en la cuadragésimo sexta serie de Conferencias A.W. Mellon en el Fine Arts busqué un tema que reflejara mi experiencia como profesor del arte del siglo XX, en sus facetas teórica y práctica, así como mis propios intereses como pintor en activo. Se me ocurrió que podía ser productivo examinar aspectos de la obra de los tres grandes pintores europeos que primero se aventuraron en la abstracción - Mondrian, Malévich y Kandinsky- y compararlos con algunas de las preocupaciones de sus sucesores estadounidenses Pollock, Newman, Rothko y Still, quienes en las décadas de 1940 y de 1950 lograron dotar a la abstracción de nuevo sentido y de nuevas metas. Fueron ellos quienes reafirmaron que la pintura abstracta, tal y como demuestran sus mejores obras, estaba colmada de significación y contenido, y que, para hacer ese contenido tangible, era necesario realizar innovaciones formales capaces de expresarlo.

Las conferencias (a las que en mis textos ligeramente revisados me refiero como ensayos) son, en su organización, esencialmente monográficas. Pero también intentan analizar las ambiciones que compartían estos siete artistas y, al tiempo, indicar los diferentes recursos visuales a través de los cuales cada uno de ellos alcanzó sus objetivos. Es de profunda relevancia que cinco de estos pintores alcanzaran su madurez artística bastante tarde. Incluso los dos más temperamentales e impetuosos -Malévich y Pollock- excedían la treintena antes de tomar la abstracción por asalto. Dado que la abstracción es parte de nuestra realidad desde hace más de ochenta años, todavía resulta sorprendente que hasta la segunda mitad de los años cincuenta y sesenta no surgiera una generación de artistas capaz de remitirse directa e inmediatamente a la abstracción como lenguaje. Fueron muchos los artistas jóvenes que se inspiraron en las vías abiertas por los precursores abstractos europeos y, posteriormente, un número todavía mayor los que intentaron emular la nueva abstracción estadounidense. Sin embargo, bastantes acabaron

reconociendo, a su pesar y a menudo en perjuicio de su continuidad artística, que en última instancia no estaban seguros de lo que trataban de decir o expresar a través de los diversos vocabularios abstractos que habían adoptado. Por el contrario, cada uno de los artistas que aquí examinamos tuvo la convicción de que se encontraba en el camino hacia una nueva verdad o certidumbre pictórica fundamental, hacia un absoluto visual.

J.G., agosto de 1999

)))

I. Mondrian y la arquitectura del futuro (fragmento)

Piet Mondrian fue el más puro y decidido de los grandes precursores de la abstracción. Sentía que la sencillez era el estado ideal de la humanidad, y, en cierto sentido, él mismo fue un hombre sencillo. No obstante, la aparente simplicidad de su propio arte puede ser engañosa. Rechazó por completo el empleo de símbolos; y sin embargo, aunque su abstracción está modelada por la filosofía idealista, alcanzó sus primeras conclusiones a través de sistemas herméticos de pensamiento, saturados de proporciones simbólicas.

Mondrian nació en 1872. Es decir, era diez años mayor que Picasso y que Braque, los inventores del cubismo, estilo que le inspiraría una revolución visual propia e igualmente radical. Más de la mitad de la producción total de Mondrian corresponde a los años comprendidos entre 1890 y 1907; pero sólo después de ese momento Mondrian inició su evolución plástica. No era un artista que se destacara por sus aptitudes naturales, y llegó tardíamente a la pintura. Hijo del director de una escuela primaria protestante, creció en una atmósfera calvinista que, aunque liberal, estaba marcada por una fuerte herencia puritana. La vista de la iglesia de San Jacobo, en el puebio de Winterswijk, desde el jardín de la casa familiar, pintada a principios de 1898, narra una historia. Dentro del contexto de la pintura paisajística holandesa contemporánea, el cuadro es estilísticamente intrascendente; pero desprende una triste intensidad y, a la luz del desarrollo posterior de Mondrian, resulta interesante advertir el modo en que el cielo, sombrío y gris, queda atrapado entre las esqueléticas ramas negras de los árboles del primer plano y empujado hacia la superficie del lienzo. Si esa primera pintura nos habla del papel

de la religión en la vida provinciana holandesa de finales de siglo, *Composición II con azul*, por ejemplo, pintada unos cuarenta años más tarde, nos remite a la idea de arte como icono, como sustituto de la creencia religiosa.

A través de su tío Fritz, quien se había hecho cargo de la barbería familiar de La Haya y quien era también pintor, Mondrian se puso en contacto con la escuela de arte que llevaba el nombre de la ciudad. La Escuela de La Haya combinaba los principios tradicionales holandeses con la influencia de la Escuela Barbizon y del arte francés preimpresionista; cuando Mondrian la conoció, la Escuela había ido adoptando un creciente espíritu conservador. La ciudad de Amsterdam, donde Mondrian se matriculó en la Rijksakademie en 1892, estaba más interesada en lo actual y era más receptiva a las tendencias contemporáneas venidas del exterior; pero, a pesar de que Mondrian se sumó en cierta medida al interés de la época por el simbolismo, aún permanecía alejado de las tendencias modernas, del mismo modo que siendo parte de la comunidad bohemia de la ciudad mantenía una prudente distancia de ella. Y lo cierto es que, como pintor, Mondrian era, en esencia, un autodidacta que luchaba contra sus propias limitaciones técnicas.

Sin embargo, entre 1906 y 1907, el arte de Mondrian empezó a cobrar una nueva dimensión. Aunque permanecía en el contexto de la conservadora tradición paisajista holandesa, sus cuadros ahora empezaban a atrapar y a dominar el ojo, en parte porque comenzaban a adquirir un aspecto más audaz y sintético, pero sobre todo porque ahora generaban lo que sólo puede ser descrito como un sentimiento de expectación; esto se experimenta con particular fuerza en una obra como *Atardecer sobre el Gein con árbol solitario* (h. 1907-1908). Estos cuadros son totalmente estáticos y carentes de movimiento, y sin embargo sobre ellos se cierne un sentimiento de drama contenido; la luz viene casi invariablemente desde atrás y, la mayor parte de las veces, va disminuyendo. Al verlos, sentimos que algo va a suceder. Al igual que ocurría con Kandinsky, en ese momento de su carrera el crepúsculo era, para Mondrian, la hora de la revelación y la exaltación. A diferencia de sus contemporáneos y colegas holandeses, por entonces Mondrian también había comenzado a trabajar en series, en otras palabras, estaba pensando en términos de temas y no en términos de motivos individuales.

Mondrian escribió mucho sobre arte, como también lo hicieron -en una medida todavía mayor- Malévich y Kandinsky. Sin embargo todos ellos insistieron en que actuaban en la práctica de forma puramente intuitiva y en que su preocupación no era esencialmente teórica. Más bien, los tres se sentían abrumados por la riqueza de nuevas posibilidades del arte, deslumbrados por la diversidad de vías que llevaban a un mundo nuevo,

interior y abstracto. Y sentían la necesidad de hablar sobre ello. En sus escritos no justificaron realmente su propio arte y ninguno de los tres lo discute en profundidad; más bien, cada uno a su modo, proclaman la llegada de una nueva sensibilidad capaz de hablar de nuevas verdades pictóricas. A este respecto, su arte poseía un alcance moral que no tenía, por ejemplo, el de los impresionistas. Los escritos de Mondrian a menudo son pomposos y repetitivos. Además, están llenos de contradicciones, lo que contrasta con sus pinturas, ya que éstas reconcilian oposiciones visuales de forma única.

El texto de Mondrian que mejor ilumina su desarrollo como pintor es también el más accesible; además, llegó a ser su texto preferido. *Realidad natural y realidad abstracta*, escrito en 1919-1920, toma la forma de un "triálogo": una conversación a tres entre un Pintor Naturalista ("X"), un Lego ("Y") y alguien a quien Mondrian llama Pintor Real-Abstracto ("Z"), es decir, él mismo. El texto lleva un subtítulo: *Mientras vagabundeaba del campo a la ciudad*.¹ La primera escena tiene como fondo un paisaje lacustre (como el de *Atardecer sobre el Gein*) donde ha salido la luna. Los tres hombres están de acuerdo sobre la belleza e inspiración que se puede encontrar en la naturaleza. No obstante, Z, el Pintor Real-Abstracto, dice: "No necesitamos mirar más allá de lo natural, pero, de algún modo, debemos ver a través de lo natural".² En gran parte de la obra de Mondrian de ese periodo, el paisaje se refleja en el agua replicando e invirtiendo la imagen superior y, de ese modo, evita no sólo la recesión perspectiva, sino también cuestiona la jerarquía propia de la realidad percibida. Z también señala la manera en que el crepúsculo aplana las cosas, y ya hay en la mente de Mondrian una tendencia a equiparar las formas planas con una espiritualidad exaltada o con la esencia general de las cosas, que se sitúa en primer plano directamente enfrentada al espectador.

En el otoño de 1908 Mondrian realizó una breve visita al pueblo de Domburg en Zelanda, adonde regresaría con frecuencia. El círculo de artistas que allí trabajaba bajo el liderazgo no oficial de Jan Toorop -quien había creado su propia y radical rama de simbolismo holandés- era el más vanguardista que pudiera encontrarse en ese momento en Holanda. Ese grupo le dio a conocer el neoimpresionismo. También es muy probable que Mondrian visitara la retrospectiva de Van Gogh, que se había organizado recientemente en Amsterdam, en la que destacaban las

¹ *Realidad natural y realidad abstracta: Un ensayo en forma de triálogo* apareció originariamente en capítulos en *De Stijl*, junio de 1919 – Julio de 1922. Los pasajes citados en el texto fueron tomados de una reciente traducción de Martin S. James, Nueva York, 1995 [trad. castellana, *Realidad natural y realidad abstracta*, de Rafael Santos Toroella, Barcelona, Barral, 1973].

² *Op. Cit.*, p. 31.

obras francesas del pintor; *Atardecer; árbol rojo*, de 1908 habla elocuentemente de la influencia de Van Gogh. La primera visita a Domburg transformó a Mondrian en un pintor moderno. Mondrian avivó su paleta, alterándola y limitándola cuadro tras cuadro, para crear brillantes armonías que irradian una intensa luz en ocasiones no naturalista, una luz mística de significado simbólico; esto puede sentirse en *Molino Winkel a la luz del sol* (1), también de 1908. Pero los primeros contactos de Mondrian con el pos-impresionismo francés fueron muy marginales; e incluso cuando conoció de primera mano la evolución del mundo del arte parisino -y esto es cierto incluso en su contacto con el cubismo- ésta nunca supuso para él la revelación que sí constituyó en cambio para Malévich y Kandinsky; más bien buscó en ella aspectos que confirmaran sus propias convicciones artísticas. De todos los grandes pintores del siglo XX, es el más decidido y el que posee una evolución más directa, con menos desviaciones.

La Escena cuarta de *Realidad natural y realidad abstracta* muestra “Un molino de cerca, oscuro y netamente destacado contra un brillante cielo nocturno, sus aspas detenidas en forma de cruz”. Inmediatamente viene a la mente la fundamental imagen de la obra de Mondrian *Molino rojo en Domburg*, de 1911. Z subraya que la cercanía del molino hace que el uso de la perspectiva canónica sea imposible (no puede ubicárselo contra una línea de horizonte). Y aquí Z nos sugiere que el camino hacia la abstracción puede implicar la transformación de la realidad percibida y de lo que describe un lienzo o una serie de lienzos. Sucede lo mismo con las referencias intelectuales de Mondrian que con las visuales. Formuló su propia postura ante la vida a partir de sus antecedentes personales, y acudió a estímulos intelectuales externos para confirmar lo que ya sabía y sentía: eso lo diferencia tajantemente tanto de Malévich, quien se dejó bombardear por líneas de pensamiento opuestas, comunes y esotéricas, como de Kandinsky, quien manejó un amplio repertorio de unas y otras. En 1909 Mondrian escribía: “[...] mi obra sigue enteramente fuera del dominio del ocultismo, aunque intento saber algo para obtener una mejor comprensión de las cosas”.³ La teosofía, que en la década de 1890 y en las dos primeras décadas del siglo XX florecía como culto, tal vez podría ser descrita como una suerte de budismo occidental. Su meta era el conocimiento trascendental. Buscaba destruir los límites entre todas las religiones y observar el mundo natural con la mirada “del ojo interior”. Helena Petrovna Blavatsky había fundado la Sociedad Teosófica en 1875. Mondrian sostenía no haber conocido los escritos de Blavatsky hasta 1908; pero desde antes sabía de la teosofía. En el momento en que

³ *The New Art – The New Life, The Collected Writings of Piet Mondrian*, editados y traducidos por Harry Holtzman y Martin S. James, Boston, 1986, y Londres, 1987, p. 14 (de aquí en adelante, *Collected Writings*).

Mondrian conoció a Jan Toorop y a su círculo de Domburg éstos ya cultivaban su interés por la teosofía, y fue entonces cuando Mondrian reconoció que su cosmología era lo que él había estado buscando. *La doctrina secreta*, de Blavatsky, apareció en 1888; Mondrian le confiaría a su amigo Theo van Doesburg que sacó “todo” de allí.⁴

Hoy, su falta de rigor intelectual -que constituye una de las principales características de los escritos de Blavatsky- hace que sean difíciles de tener en cuenta. No obstante, de manera sorprendente, Blavatsky fue muy leída y sus textos permiten adentrarse en el vasto panorama del pensamiento ocultista y religioso de la época. En efecto, a los artistas que se veían a sí mismos como parte de un periodo de profunda transición, los dogmas de la teosofía les debieron de parecer maravillosamente sugerentes y flexibles. Blavatsky era receptiva al arte y buscó significados comunes y verdades escondidas y ocultas en los símbolos y signos del arte, en todas sus manifestaciones. Una de las mayores deudas de Mondrian con la teosofía fue su posterior y permanente convicción de que la vida estaba orientada hacia la evolución, y que la meta del arte era darle expresión a ese principio. De la teosofía también sacó la idea de que el progreso hacia la revelación última llega a través del equilibrio y la reconciliación de fuerzas opuestas, y que esa reconciliación quizás deba ser alcanzada destruyendo cualquier principio o creencia dominante. Rudolf Steiner -que en 1913 iba a fundar el disidente movimiento antroposófico- también ocupó un lugar en la orientación intelectual de Mondrian. Éste suscribió la afirmación de Steiner de que el conocimiento elevado que buscaba el teósofo podía ser deducido a partir de la observación de los fenómenos visuales cotidianos por medio de la “observación consciente”. Steiner dio conferencias en Holanda no sólo sobre teosofía, sino también sobre Goethe y Hegel. El posterior apego de Mondrian a los tres colores primarios -rojo, amarillo y azul- le debe mucho a las teorías del color de Goethe; fue su propia combinación personal de lo espiritual teñido por lo oculto (según alentaba a hacer la teosofía), junto con el idealismo platónico de Hegel, lo que iba a confirmar finalmente las premisas de su arte.

La lealtad de Mondrian a Blavatsky quizás pueda explicarse por el hecho que ella veía la religión y el arte como si transitaran por caminos paralelos y reconocía que el objeto de ambos era trascender la materia. Además estaba el atractivo añadido de que Blavatsky nunca formuló reglas respecto al arte. Sin embargo, en cierto sentido, Mondrian iría más allá de la teosofía al desarrollar por completo su estilo abstracto. Hacia 1919 comenzaba a rechazar ciertos aspectos de la doctrina teosófica y se quejaba de que los teósofos “nunca podrían alcanzar la experiencia de

⁴ Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, Londres, 1994, p. 14.

una relación equivalente” y, por lo tanto, jamás experimentarían “una armonía real y completamente humana”.⁵ En síntesis, para Mondrian el arte estaba empezando a convertirse en un sustituto de la experiencia religiosa. Y con su rechazo de la teosofía Mondrian dejó atrás un mundo de ideas vastas, intangibles y amorfas para entrar en uno de los mundos más concretos y autosuficientes que existen: el mundo de la pintura de caballete de pequeña escala. Pero no hay duda de que fue su contacto con la teosofía lo que hizo de Mondrian el pintor-filósofo en el que se convertiría.

Las obras que ilustran más directamente la vinculación de Mondrian con las ideas teosóficas son un grupo de composiciones ejecutadas entre 1908 y 1911, las menos satisfactorias de toda su carrera. Los principios de la teosofía también animan los paisajes influidos por el pos y el neoimpresionismo. Estos principios ayudaron a dotar a esos cuadros de un aire obsesivo y sobrenatural característico. En su desarrollo, Mondrian llegó a verlos como obras de transición. Sin embargo, lo que marcó el momento decisivo de su carrera fue el cubismo. Como preludeo a su inmersión en el cubismo se volvió hacia Cézanne, y a través de éste aprendió cómo darle el mismo peso pictórico a cada área de la superficie del cuadro. Esto ya puede verse en *Naturaleza muerta con jarra de jengibre II*, de 1912, comenzado en Amsterdam y terminado en París. Y aquí llegamos a uno de los mayores y más conocidos enigmas del arte del siglo XX. A través del ejemplo de Cézanne, en la primera década de ese siglo, la naturaleza muerta se convirtió en el vehículo supremo de los experimentos formalistas. Retrospectivamente, los bodegones de Cézanne contribuyeron en mayor medida a dar forma a la revolución cubista que sus composiciones o sus paisajes. Ello es revelador respecto a la naturaleza del arte abstracto, pues ninguno de los grandes pintores abstractos del siglo XX llegó a la abstracción a través de las naturalezas muertas. Cada artista vio su obra cargada de un significado esotérico u oculto. Incluso el significado simbólico de gran parte de los bodegones realizados a lo largo de la historia carecen del contenido espiritual y emotivo que puede hallarse en representaciones de la forma humana, de la naturaleza y de los elementos.

A pesar de que Mondrian le daría la espalda de manera absoluta a la naturaleza, había llegado a su madurez artística como pintor paisajista; pero alcanzó sus objetivos y logró el reconocimiento suprimiendo precisamente lo que más había significado para él desde el punto de vista visual. A principios del verano de 1911 Mondrian pasó diez días en París y debió de ver obras cubistas en el Salón de los Independientes. Ese otoño, como miembro del comité, ayudó a juzgar las candidaturas para la

⁵ *Collected Writings*, p. 14.

primera muestra internacional del Moderne Kunstkring (Círculo de Arte Moderno, fundado en 1910) en el Stedelijk Museum de Amsterdam; la muestra incluía veintiocho obras de Cézanne y ejemplos del primer cubismo de Picasso y de Braque, hasta entonces desconocidos en Holanda. Algunos meses después, Mondrian se trasladó a París. Se había dado cuenta de que su obra debía responder al desafío de lo que allí estaba sucediendo. Al principio Mondrian no estaba interesado en viajar, pero de manera instintiva siempre supo qué lugar era mejor para el desarrollo de su obra.

Mondrian nunca se convirtió en un pintor cubista. Admiraba particularmente la obra de Picasso, pero nunca estuvo interesado en el empleo del punto de vista múltiple, método que fue central en el cubismo de Picasso y que le permitía dotar a los temas de sus cuadros de lo que podría denominarse plenitud escultural. Puede ser que Mondrian viera en el cubismo una búsqueda de certezas formales, cuando el cubismo era, de hecho, totalmente indefinido en su intento de dominar un vocabulario formal revolucionario que tradujera la realidad visual de una manera nueva y completamente no naturalista. Las evoluciones posteriores de Picasso y de Braque, sus dos creadores iniciales, demuestran que ésta fue su preocupación principal. Pero Mondrian también vio el cubismo de manera inteligente y se dio cuenta de que el abandono de la perspectiva tradicional destruía la ventana a través de la cual, durante siglos, los artistas occidentales habían mirado el mundo exterior. Por medio de Z, el Pintor Real-Abstracto, expresa así sus pensamientos: "El cubismo comprendió que la ilusión de la perspectiva confunde y debilita la apariencia de las cosas. [...] Precisamente porque busca representarlas tan completamente como sea posible, el cubismo las representa desde varios puntos de vista simultáneamente".⁶ El estilo de la frase es torpe, pero el significado es preciso.

⁶ *Realidad natural y realidad abstracta...*, p. 55.