

PÁGINAS DE UN VIAJE

LOS ORÍGENES DE LA ABSTRACCIÓN

Miguel Ángel Flores

Miguel Ángel Flores es profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Sus libros más recientes son *Umbral y memoria* (México, UAM-Aldus, 1999) y un volumen en la colección Material de Lectura de la UNAM.

El siglo XX fue para la pintura el de la desintegración de las formas. Todo se desarticulaba en el aire. La figuración cedió su lugar a un conjunto de manchas, de trazos sueltos, de colores en libertad. El Renacimiento había establecido un canon que parecía incommovible. Y así parecían afirmar lo los pintores de Flandes. La academia estableció sus reglas e imponían un patrón de gusto y percepción de la pintura. La mirada no podía engañarse y la luz definía los contornos de las formas. Pero había una zona, precisamente, donde se percibía sólo luz, los cielos por ejemplo. O ciertas zonas del cuadro donde basta sugerir una presencia de la luz, para que el ojo tuviera un punto de partida para inventar formas o imaginarlas.

Tal vez de esas parcelas del cuadro nació la inquietud de algunos pintores de investigar el fenómeno de la percepción de la luz y su forma de plasmarla en la pintura. Una investigación que se centró en la fuente del fenómeno pictórico, pero ya no en su intencionalidad de provocar no sólo la emoción estética sino de establecer los términos de esa intencionalidad. Percibir la luz y plasmarla en colores. Al concentrarse en este aspecto, los pintores llevaron al extremo un sistema crítico que desembocó en la abstracción. La tran-

sición del siglo XIX al XX se puede definir como el periodo en el que nace esa abstracción.

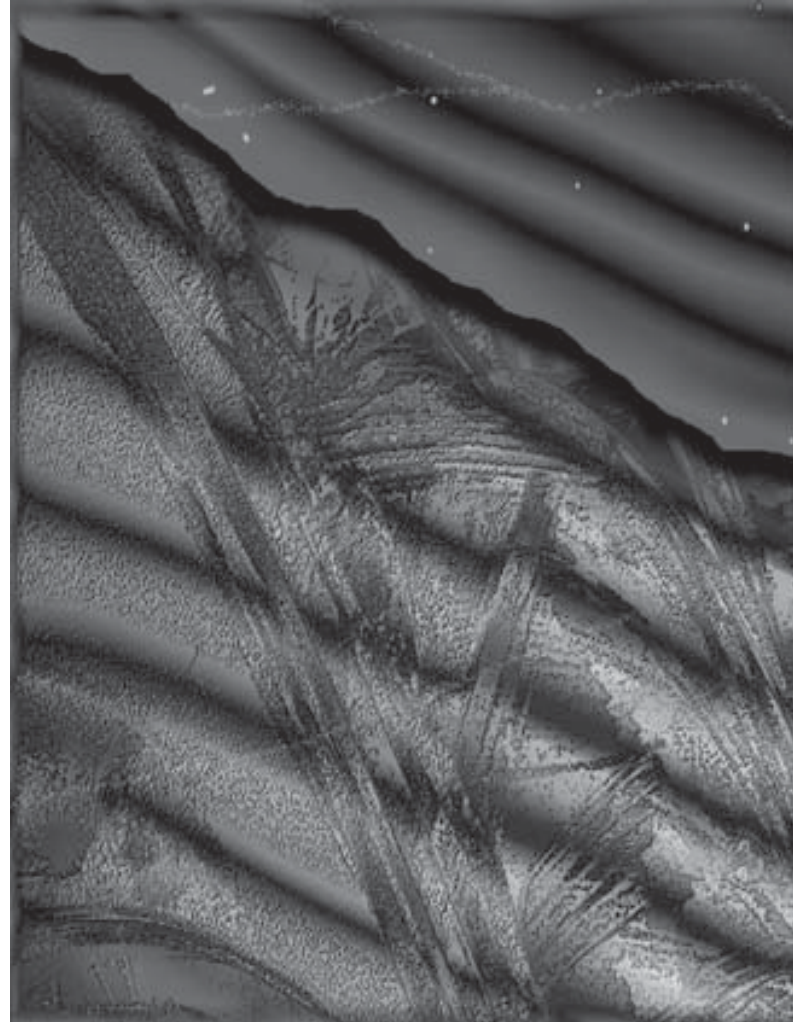
En el Museo de Orsay, en su sección de exposiciones temporales, se presenta una exhibición que sin exageración puede calificarse de insólita, y consiste en documentar el nacimiento de la abstracción. Ésta contiene una propuesta: mostrar un conjunto de pinturas abstractas, en un arco que se extiende del siglo XIX a la plenitud de las vanguardias en el siglo XX. La exposición es eminentemente didascálica. El espectador entenderá, a su paso por las diferentes salas de la exposición, el producto estético de las investigaciones que llevaron a cabo pintores e investigadores sobre los fenómenos de la luz y la forma de percibirlos. Los orígenes de las fuentes de la abstracción no habían merecido, en Francia, una magna exposición como la que comentamos. Se trata más bien en una historia de la visión, más que del ojo visionario.

El Renacimiento hizo una escuela de la representación real, su punto de partida fue la mimesis. Pero algunos de esos procesos de representación se lograban mediante el engaño al ojo, hubo que esperar el siglo de la ciencia experimental. Esta exposición privilegia la influencia decisiva que ejerció sobre la pintura la teoría científica de la percepción; en el siglo XIX la fisiología recibió gran atención. Los cuadros que se nos muestran no se ciñen a dar una idea de las "fuentes" de la abstracción (formales, espirituales, decorativas) sino que conforman un documento sobre las preocupaciones de los pintores por los fenómenos físicos de la visión.

Luego de que los pintores se apegaron a lo real, la abstracción ofreció, bajo el ángulo de una investigación sobre la percepción de la luz, una traducción nueva de las formas, una síntesis del mundo visible. El punto de partida fue la formulación de la teoría acústica y de la investigación óptica sobre la manifestación de la luz, es decir, se intentó investigar sobre la *materialidad* del sonido y la luz. Para su comprensión se ideó un modelo en el que las ondas son el elemento primordial de esa *materialidad*: la ondulación de la luz y el sonido, que se perciben por su cualidad vibratoria.

El hombre está sumergido en un "mundo de vibraciones" que busca retrasmir en la bidimensionalidad de la tela mediante líneas y colores: surge así la aparición de lo invisible, es decir, la aparición de la "pintura pura", desligada de las modas de la representación tradicional. Los pintores se dieron a la tarea de buscar nuevas formas de representar la

luz a partir de la vibración óptica de los colores puros. La identidad de ondas en luz y sonido dio pie para efectuar la traducción visual del sonido, y si el sonido es la materia de la música, pronto surgió la búsqueda de equivalentes plásticos para traducir en colores las partituras de la música, el arte abstracto por excelencia.



Si hablamos de representación figurativa, hemos de concentrarnos en esa sección del cuadro conformada sólo por luz sin referente "real", donde se puede localizar ya la fuente de la abstracción, y la mejor ilustración de lo anterior es el cuadro de Gaspar David Friedrich, *Mujer en el sol matutino*, de 1910.

El ingreso a esta exposición se hace cruzando un arcón, un cubo de luz roja, que nos envuelve y nos hace sentir la vibración de la luz; se obtiene una sensación extraña pues se modifica nuestra percepción del espacio. El cuadro que nos sitúa bien sobre la entrada en materia de esta exposición es el que pintó Turner con el tema de Regulus, el centurión romano al que arrancaron los párpados. No es el suplicio lo que se ilustra sino la luz deslumbrante que sin atenuantes

percibe el ojo. Esta sección de la exposición destaca la gran influencia que tuvo el libro de Goethe, *Tratado de los colores* (1810), en el cual presentó su teoría sobre el color.

En esta primera parte de la exposición queda manifiesto cómo imperceptiblemente, con la atención a las nuevas teorías del color que fueron sometidas a la experimentación, la mimesis de lo real se fue diluyendo a favor de una orbe nuevo de formas y trazos.

Los románticos (Turner, Friedrich), los impresionistas (Monet), los expresionistas (Munch, Hablik) cruzaron el umbral de la representación real, según su muy particular forma de percibir los fenómenos de la luz, y se encontraron en un nuevo dominio de la pintura. El fenómeno binario de la luz y su ausencia condujo a los pintores al abismo de la oscuridad (Turner, Whisler).

En el contraste entre claridad y oscuridad, el pintor no busca el color por su valor representativo sino sus cualidades ópticas. En el siglo XIX se experimenta con los colores y su movimiento, la luz y sus vibraciones. Surgen los tratados cromáticos, la pincelada del impresionismo, que no es más que la fragmentación y la vibración de la luz, y la tipografía se convierte también en fuente de inspiración para los futuristas (Balla, Severini). Los rusos aportan su versión de las búsquedas formales con el rayonismo (Larionov, Gontcharova). Todo se convierte en experimentación y búsqueda.

Apollinaire comanda a los “órficos”: Robert Delaunay, Kupka, Rusell y Sonia Delaunay pinta en 1913 sus prismas eléctricos.

Lo que podría parecer un gabinete de curiosidades es el conjunto de objetos que ha servido de punto de apoyo para las elucubraciones de los pintores con respecto a la percepción y sus aspectos técnicos. Así en una vitrina se colocaron discos cromáticos, experimentaciones con la refracción de la luz, prismas de agua, muestras de las alteraciones que provoca el movimiento en nuestra percepción, los globos de vidrio transparente que pintó Turner, las burbujas de jabón. Turner dejó en sus cuadros una versión que podríamos llamar luz tamizada. Resulta interesante establecer una comparación entre la pincelada y la combinación de colores en

tre Turner y Manet. Monet lleva al extremo su investigación de los diferentes cambios de la luz al manifestarse según su fuerza en relación con la hora del día. La Catedral de Rouan fue vista bajo diferentes etapas de la luz: una misma forma altera su composición, el pigmento no puede manifestarse como una constante para el ojo si la fuente de luz cambia. En Turner, como en Monet, la luz se difumina y la figuración se disuelve entre el pigmento.

James McNeill Whistler explicó así su experiencia con la percepción de la luz: “Al utilizar la palabra ‘nocturno’ quise únicamente expresar un interés pictórico, la de dejar a la tela libre de cualquier propósito anecdótico exterior, que, por lo demás, podría atribuírsele. Un nocturno es sobre todo un arreglo de líneas, de formas y colores”. ¿Cómo se manifiesta la luz cuando está nos llega por reflejo a través de la luna?, nos lo responde Friedrich en su cuadro *El mar al claro de luna*. Esa luminosidad muy especial atrajo a los pintores que dejaron una versión personal de ella, como Van Gogh en su noche estrellada. El montaje museográfico acentúa el resultado de esta experimentación al presentar las pinturas bajo una luz de baja intensidad.

El otro elemento de esta estructura binaria de la luz: su exceso, está contenida en los cuadros donde el sol hace explosión. La luz es intensa e incandescente, y produce la quemadura del ojo. Pero según las coordenadas donde se sitúa el pintor ésta se trasmuta en un ente frío. Así es *El sol* de Munch; Odilon Redón pinta con colores cálidos, con un toque decorativo que no deja espacio al misterio.

En la sección **Prismas** se presenta los resultados de una cartografía del color y de la descomposición de la luz al cruzar un cuerpo sólido y transparente: El espectro de la luz consiste en vibraciones representada por rayos de color. Aquí se advierte una espiritualidad en la abstracción de Klee y Delaunay. El estilo expresionista de Kupka deriva hacia un configuración de manchas. La *Compenetración iridiscente* de Giacomo Balla nos aproxima ya a los orígenes del geometrismo. Frantisek Kupka no se detiene en las manifestaciones de la luz: investiga la composición del ojo con un rigor científico que queda expresado en sus dibujos sobre este órgano.

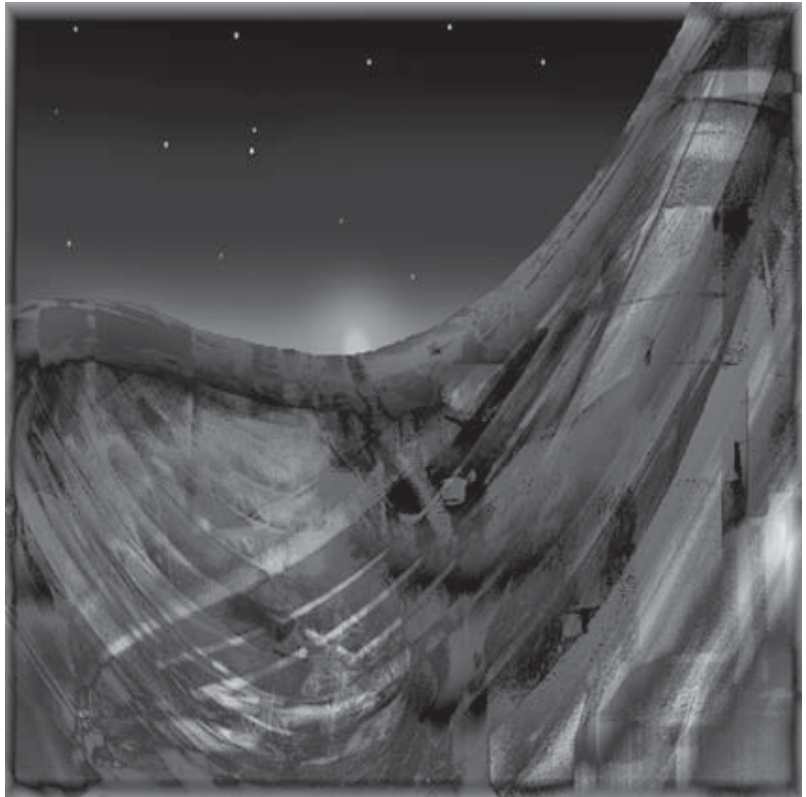
La cartografía del color ilustra bien sobre una ars combinatoria. La visión del color depende de su entorno: el azul se intensifica al contacto con su pigmento complementario, el

naranja; los cuadros de Michel-Eugene Cherreul, *De la ley del contraste simultáneo*, y de Ogden Rood, *Teoría científica de los colores*, son el resultado de estas premisas. De los colores primarios a la combinación infinita: Kandinsky y su *Estudio de los colores*.

En lo que se llamó orfismo se encuadró el resultado de la experimentación con los círculos cromáticos, que al girar alteran la percepción de la forma y el color. El movimiento implica la fusión de los colores que se sintetizan en una superficie blanca, en la ausencia de ellos, estamos ante la síntesis de la abstracción total. La pintura abstracta se convierte en un hecho, en una verdadera novedad en el devenir del acto pictórico. Llama la atención que en esta sección esté como un ejemplo destacado un cuadro del pintor portugués Amadeo Sousa Cardoso, que acompañó a Fernando Pessoa en esa aventura vanguardista que fue la revista *Orpheu*. El pintor más emblemático del orfismo fue Robert Delaunay y sus *Formas circulares*, *el sol* y sus *Prismas eléctricos*.

La sección más interesante y más ilustrativa de la exposición es la que nos muestra el profundo interés que despertó en los pintores la relación entre música y la pintura, su empeño por traducir los fenómenos acústicos a formas pictóricas, como se había apuntado ya. La música, se sabe, es la más abstracta de las artes. La abstracción en la pintura: la música de las esferas cromáticas. La música apareció pronto como un modelo para los pintores que buscaban establecer un lazo umbilical entre la pintura con la representación objetiva de lo real. La música es no sólo un arte inmaterial, es también un lenguaje que significa por sí mismo, sin buscar un referente exterior. El punto nodal de esta exposición es, pues, la importancia de la traducción visual del sonido en los orígenes de la abstracción, con el comienzo de la teoría de la acústica y sus métodos de transcripción gráfica. Así el universo sonoro adquirió visibilidad, surgió la aparición de lo invisible.

La teoría de la difusión ondulatoria de la luz y el sonido, confirmados al comienzo del siglo XIX, confieren a este desarrollo un rasgo científico, dando un serio apoyo a numerosas tentativas de analogía entre sonido y colores que flore-



cieron en los medios románticos y simbolistas. La música atrajo también a los pintores por su sistema de composición rítmica; las pinturas de Mondrian adoptaron este modelo combinatorio hasta buscar asimilar la tela a una partitura. Pero más que la línea, es el color el que asume esta resonancia musical de lo visible. Además de este aspecto, el cuerpo en movimiento, animado por el tiempo musical, deviene en una verdadera caja de resonancia que fascinó a los pioneros de la abstracción.

¿Cómo representar la abstracción de la música? He aquí el reto que se planteó a los pintores. ¿Cómo dar al sonido una figuración, una notación, concederle *materialidad*, como se había señalado antes? Formular una música de los colores. Una verdadera curiosidad de esta exposición es la referencia a Alexander Wallace Rimington, quien en el siglo XIX inventó un Colour Organ, un órgano o piano de colores, para obtener un “arte puro que no ocupara sino del color en sí mismo”. Con este antecedente, Vladimir Baranou-Roussiné imaginó la posibilidad de construir un piano optofónico, un instrumento de proyección cromática luminosa, mediante discos pintados, que al oprimir sus teclas se podría producir una sinfonía del color.

La exposición cumple con creces sus intenciones didascálicas. Sorpresas nos da la vida en París. •