

KANDINSKY MONDRIAN: DOS CAMINOS HACIA LA ABSTRACCION

Luis Fores

Profesor de Filosofía, pintor y fotógrafo.

La obra de Kandinsky y Mondrian, entre las primeras actitudes que impulsan a la «modernidad» como renovación espiritual a través del proceso de abstracción

Es ahora «La Caixa» la que ha hecho posible otra oportunidad para volver la mirada hacia el germen de un periplo que a tantas desembocaduras condujo durante el siglo XX. Dos valientes elecciones que se inscribieron en un tiempo de destrucciones hacinadas sobre páginas de desaliento e intemperie nihilista, en el agitado vientre de una *Modernidad* que pudo sólo plasmarse como excepción y no como norma.

En el costoso ascenso hacia sus iniciales tentativas anicónicas, y nutridos por la inquietud apasionada de su inédita mirada, Kandinsky y Mondrian debieron, no sin heridas, sobrevivir a su convulso tiempo hasta afirmar el futuro; no el *previsible* —en los desmanes atomizados o globales de la jungla llamada «Alto Capitalismo Moderno»— sino el anhelado, el moralmente conquistable, el espiritual, el hondamente universal. Esta fue la parte de esperanza otorgada que ni siquiera hoy —habitantes nosotros de las ruinas— nos retiene alentadora la verdad de su significado.

Ya la primera década del siglo inauguraba esa esperanza objetivando históricamente un uni-

verso de representaciones anicónicas que, desde el punto de vista teórico, las lecciones marginales de Cézanne habían entrevisto y esbozado.

Allá por el 1908, el teórico del arte Worringer postulaba finalmente un concepto de *abstracción* que disparaba su preeminencia sobre una *Einführung* —heredera de la *mimesis* representacional dentro del paradigma aristotélico— glorificada durante los cinco siglos precedentes a «Las Señoritas de Avignon». Una abstracción constatable no sólo en pueblos muy «primitivos» sino en culturas muy desarrolladas donde la *polis* —como espacio epistemológico objetivo— ha derivado en jungla, en megápolis, y donde tanto la hostilidad de la vida como el miedo a la muerte ha generado formas simbólicas de autodefensa y segregación.

A este contexto deben traerse las primeras inquietudes indagadoras de Kandinsky y Mondrian para situar históricamente sus actitudes. Dos lenguajes que, naciendo de una fuente común, perfilarían sus códigos hacia

ríos inconmesurables que han desbordado el más turbulento de los siglos.

Gestualidad energética

Desde su movimiento *Der Blaue Reiter* (1911), Kandinsky reafirma las raíces antimiméticas de su código pictórico. Sus formas libres, de una cada vez más decantado lirismo, lucharán, a partir sobre todo de 1910, por conquistar su contenido específico; no un contenido anecdótico o epistemológico sino *pulsional*, una pulsión creadora que hablará más al espíritu que a la fidelidad perceptiva de lo externo. Sólo así pudo consumir la plasmación de un hacer pictórico donde todo concepto de *sujeto* aparecía ausente. En sus admirables cuadros de estos años de dimensión semántica, cada forma vendrá ya valorada por el peso sensible de la masa cromática junto a la cual aparece.

Es patente, en muchas de sus obras de este inicial período anicónico, el rechazo de los ritmos y cadencias cromáticas de la *Secesión*, al igual que su freno a ciertos elementos del rígido análisis compositivo del primer cubismo. La joven obsesión kandinskyana quiere reconducir la expresión creadora hacia el origen, hacia la pura voluntad de un decir prelingüístico, no conceptualizado aún por ninguna forma de experiencia definida, acabada, estática, en la cual la percepción del devenir de las cosas viene pronto solidificada. Antes bien, el puro gesto de la vida que ocurre como presente continuo es el que anhela ser mostrado en signos.

Esta pura gestualidad no es en Kandinsky *azarosa*. La exigencia de su impulso creador hace visible la concepción de un espacio que fluctúa por sensaciones que no quieren aún ser nombradas. Los signos cromáticos o filiformes

de sus composiciones son indicaciones de *fuerzas* —no de formas— que ansían conquistar todo espacio de la experiencia como un campo energético de aceleraciones. Ritmo, dirección de lo aún no conceptualizado es lo que existe, un *espacio* que se ha convertido en *campo*, fragmento infinito que existe sólo en virtud de la interacción de las fuerzas que lo configuran.

No hay lógica, pues, en las imágenes kandinskyanas pero sí son significantes. Objetivar en grafías la condición básica de toda existencia implica ya traer a la conciencia lo irresoluble de su dinamismo; asumir, en la representación, la conciencia de una realidad *humana* como puro *suceso*, de la cual no nos cabe ser conscientes de otro modo; desplegar, en el campo cuadrangular de la conciencia, el fenoménico acontecer ilimitadamente esférico que somos. Tal es para Kandinsky la finalidad del hecho artístico. Aquí reside la clave álgida de su investigación. Liberar al arte de sus institucionalizadas e históricas disciplinas y fidelidades al imperio de la *mimesis*, a la vez que desplazar la operación del ejercicio creativo multidireccional desde el espacio cuadrangular del lienzo al *campo* de la vida.

A través de su actividad teórica comprendemos más hondamente la actitud radical de aquel primer Kandinsky que anhela siempre un *más allá* para la obra, una dimensión social ineluctable a la pasión de todo espíritu confrontado con un mundo materializado, donde la instrumentalización de los seres los niega para su más genuina existencia creadora.

Estructuras sintácticas del lenguaje

Este *equilibrio* que apuntale la condición creadora de los seres es también el que buscará el

joven Mondrian. A diferencia de Kandinsky, su camino hacia la abstracción elige la dirección de las estructuras sintácticas del lenguaje. Optará, a partir de la lección cubista, por la concentración y simplificación de las formas (sobre todo desde 1912). Por estos años comienza el proceso de construcción de un sistema relacional basado en su concepto de *equivalencia*. Equivalencias de los máximos opuestos (líneas, planos, colores...), así concibe el equilibrio que, penetrando al mero lienzo, aspira rebasarlo. Plasmadas geometrías, elementalidad cromática, tiempo, espacio, *Logos*... Tales son los instrumentos para conformar un idioma de *lo permanente*, «eidético», pitagórico-platónico incluso. Formas puras desde cuya composición se reniega de toda representación de lo sensible. Formas que no «hablan al corazón», que no tratan de seducir nuestro antinómico universo emocional sino mostrar, mostrar algo: el origen del juego de las relaciones que establecemos con el mundo; hacer visible que lo importante humanamente es lo que de *calidad* resta en el vértigo fenoménico de las infinitas cantidades.

La operación *neoplástica* de Mondrián vendría hecha, por consiguiente, para llevar a la máxima intensidad unos instrumentos expresivos sin desviarse más allá de sí mismos. En la recomposición de las figuras irreferenciales, la libertad se hace ritmo y relación, se hace medida intuitiva en el seno de la espacio-temporalidad que la obra contiene. El discurso de su pintura no quiere ser postulado sobre la materialidad de los medios sino una operación viva sobre la fusión y esencialización de los planos formales por los que la realidad –y nuestra experiencia de ella– se construye en nosotros.

El equilibrio –contra el paradigma occidental de la *simetría*– descansa en Mondrian sobre la *asimetría*. Recompone cada sencilla experiencia perceptiva de las cosas en planos cuya relación dinámica tiene como fuente la asimetría. Representa, no profundizando en volumen y «sustancia» los objetos del mundo, sino afirmando la inagotable combinación de relaciones pulsantes de sus planos. También el valor de cada uno de sus colores básicos es sólo *relativo*, depende de la estructura relacional en la que vienen integrados. Es así como en sus obras –sobre todo las *neoplásticas* a partir de 1912– se nos expone la concepción de un espacio que trasluce la condición especial y temporal del devenir fenoménico. No hay inmutabilidad esencial parmenídea en las cosas, sino mutabilidad dialéctica en la cual todo fluye, reconduciéndose hacia un estado de equilibrio siempre renovado.

Sus célebres «composiciones» –algunas de las cuales recoge la presente exposición– muestran de la manera más acabada el espacio del instante vivo de la acción y no ese otro instante –metafísico– de la contemplación. Pues para Mondrian la vida verdadera se asienta sobre la acción inextinguible, y para el individuo humano esa acción se desplegará siempre *desde* y *para* su condición de humanidad, será siempre *social*. Es la acción social la que patentiza y construye la adaptación al mundo. El valor, pues, de esta acción adaptativa, se vuelve transparente en todas sus dimensiones, viene reconocido como el dato esencial de nuestra experiencia perceptiva. Una experiencia que ya no trata de operar una «distorsión» de los objetos sensibles –tocando el ejemplo seguido del expresionismo alemán–, sino mostrar su íntima estructura de valores definidos. A una más

penetrante y transformadora acción social, a una acción más interiorizada y universalizadora, una más valiosa, más intensa y universalizadora conciencia moral; tales son las equivalencias desde las cuales partiera la incisiva actitud pictórica mondrianiana.

Acertadamente esta exposición ha sabido elegir elementos imprescindibles de su trayectoria artística primera. Unos peldaños reveladores hacia la plena representación anicónica que, desde la alucinada y enfurecida mirada de su maestro Van Gogh, atraviesan de inquietud y de angustia una joven concien-

cia que proyecta encontrar en el proceso de la historia y del mundo —y no *más allá* de éste— un sentido para el hombre y sus acciones. Más allá del «científico» equilibrio de las equivalencias plásticas, una persistente y revolucionaria pasión moral: la de ser radicalmente modernos, humanamente configuradores de una inédita relación individual y colectiva con las cosas.

■ *Kandinsky y Mondrian. dos caminos hacia la abstracción.* Exposición del Centro Cultural de «La Caixa», Madrid. ■

