
Arte

Lo formal y lo informal en el arte abstracto

EDUARDO JONQUIÈRES

EDUARDO JONQUIÈRES nació en Bs. Aires en 1918. Dicta historia del arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Autor de cinco libros de poemas: LA SOMBRA (1941), PERMANENCIA DEL SER (1944), CRECIMIENTO DEL DÍA (1949) —que obtuvo una faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores—, LOS VESTIGIOS (1952) y PRUEBAS AL CANTO (1953). Un poema suyo —traducido al inglés— figura en la antología de la poesía mundial que se editó en Londres en 1944 (*New Road in Art and Poetry*). Como artista plástico ha realizado seis exposiciones individuales en Buenos Aires y París. Expuso en diversas muestras colectivas. Figuró en la exposición "Un siglo y medio de pintura argentina" realizada en 1956 en la National Gallery de Washington, en la Primera Muestra Panamericana de Arte (México, 1958) y en la Exposición Internacional de Bruselas efectuada el año pasado.

ES un hecho que la pintura abstracta ha demostrado Brion en su libro *L'ART* —vieja ya de varios milenios, como lo ABSTRAIT y como se desprende de algunas pertinentes observaciones de Herbert Read— viene imponiéndose, desde cincuenta años a esta parte, a la sonrisa, a la indiferencia, al sarcasmo de los frequentadores de galerías y de museos de todo el mundo. La propagación intensa de esta tendencia en los últimos quince o veinte años —sobre todo después de la segunda guerra mundial— señala que ese modo de hacer no es una simple postura estética, no es un programa de engaños y falsificaciones, no es un producto del azar o de la especulación comercial de los "marchands". Hay, claro está, como en todas las épocas, un gran margen de desecho. No son muchos los que quedarán como sobrevivientes de esta aventura. Siempre ha pasado así: y la historia, inflexiblemente, ha apartado el grano de la hierba, con precisión infalible. Hay intereses ideológicos que mantienen deliberada-

mente el estado de duda y de irritación del público —inclusive del público culto— hacia el arte abstracto, en nombre de un progreso que según ese punto de vista parece verificarse en todos los campos menos en el plástico. La obra de arte, es bien sabido, conjuga las preocupaciones de los hombres en un momento dado del tiempo y formula muchas veces ese “retrato” de la época que los restos arqueológicos nos han legado, para investigar la historia, con infaltable cadencia. Hoy aparece como evidente que el testimonio más vital y más auténtico de la época que vivimos (y eso no implica su permanencia, al contrario) lo da, en el campo de las artes plásticas, el arte abstracto.

Los técnicos, los pensadores, los ideólogos nos han conformado hoy un mundo que, a diferencia del de otros momentos de la vida del hombre, está como dado de antemano, como ya concluido y cerrado en el que el arte viene a insertarse a modo de consecuencia o de agregado. Ese mundo técnico, esas posibilidades desarrolladas hasta lo inverosímil en la investigación y en el análisis de los fenómenos determinan un medio que, querámoslo o no, exige una adaptación y una aceptación.

Pero el hecho artístico, por más integrado en lo social que esté, es un hecho individual, que se realiza al nivel de la experiencia personal de unos cuantos hombres capaces de elaborar signos y lenguajes nuevos. Es un hecho espiritual, una confrontación y, en el mejor de los casos, un diálogo. El diálogo, sin embargo, ha cambiado en cierto modo. Los artistas del pasado —y los del pasado más remoto, sobre todo— fueron los creadores de la imagen que su contorno adquirió para la historia, los reveladores del estadio cultural que les tocó vivir. El desarrollo de las técnicas parece haber precedido, en nuestra época, al de las artes; parece haberle indicado un camino quedando las artes como marginadas y escindidas de esa marcha progresiva, como un producto superfetatorio. (La primacía de lo constructivo sobre lo ornamental en arquitectura, en los últimos treinta o cuarenta años, indica una voluntad de poner a un lado la actividad estética. No obstante, la evolución posterior de la arquitectura muestra una relación inversa, en que los valores estéticos crean a su vez valores técnicos o de construcción. Pura posibilidad, proposición sin respaldo visible —desde la anulación de las retóricas, esos cómodos conjuntos de reglas a seguir—, experiencia e hipótesis, el arte de nuestros días viene a agregarse a los esfuerzos del hombre para comprender y aprehender el mundo.)

ARTE

Lo problemático de la ciencia (la revisión de los valores es casi total: de la noción de sustancia se pasa a la del campo de fuerza; de la de estabilidad de la materia a la de energía y probabilidad; el tiempo y el espacio están incluidos en la noción de relatividad einsteniana) se refleja en las artes. Ya no hay un enfrentamiento del hombre con el espectáculo natural por vía puramente sensible, puramente intuitiva. La aprehensión que tiene el hombre de hoy de su contorno está acrecentada por medios técnicos insospechados para el de principios de siglo: el espectáculo (ese espectáculo que cuanto más enigmático era más exaltante para el espíritu romántico) cede paso a una versión transformada del mundo. Lo que Georgy Kepes ha llamado el "nuevo paisaje" es, también, realidad, pero percibida a través de técnicas nuevas, de procedimientos artificiales que, a la larga, terminan por inspirar al creador nuevas imágenes. Estructuras moleculares, organización interna de los cristales, todo el mundo de las formas que recoge para nosotros la microfotografía, los traslados y fusiones de imágenes con los que las técnicas cinematográficas nos han familiarizado desde hace tiempo, no pueden, no han podido dejar de actuar sobre los artistas como incitación y como fuente de trabajo.

La pintura abstracta es, pues, una pintura de la realidad que el hombre está conquistando para sus sentidos por medio de esa transformación de sus poderes de acción y de sus métodos de trabajo. Los procesos de fractura y de integración son largos y trabajosos. No podemos, por eso, pretender que el arte abstracto presente soluciones definitivas. Nada es definitivo en la historia del arte hasta que no prueba sus fuerzas en una larga perspectiva de tiempo. Los sociólogos nos recuerdan con prudencia que algunos de esos hechos que hoy consideramos como una unidad absoluta —el Renacimiento, por ejemplo— se extendieron, para lograrla, a lo largo de varias generaciones; de un arte que se desarrolla entre convulsiones sociales y políticas que a veces nos obligan a replantarnos los problemas *ab initio* no podemos exigir que se haya convertido en un sistema de signos estables, legibles para la comunidad, como lo son del lenguaje hablado o los de cualquier "objeto cultural" de que se vale el hombre. Lo vemos hacerse bajo nuestros ojos, tantear, fracasar, conseguir logros; en una palabra, lo vemos actuar como una forma más de la vida social forjadora de cambios y renovaciones. El artista no es un simple materializador de sentimientos e intuiciones comunes a su grupo humano y

no registra automáticamente los cambios de una sociedad en un momento dado de su evolución; pero no debemos considerarlo tampoco como el actor de una actividad casi sagrada, desgajada de su tiempo. Porque está sujeto a su tiempo —no excluyo, por supuesto, otras formas evolucionadas del arte de nuestros días que no son abstractas—, precisamente, porque viene a acumularse a otras experiencias que nuestro contemporáneo ha hecho en campos diversos de su actividad, el arte abstracto es actual y característico.

¿Qué camino ha seguido la pintura abstracta desde sus primeros maestros? La mayoría de los historiadores o comentaristas arranca de las experiencias de Cézanne (la tan conocida frase de que todo, en la naturaleza, puede reducirse al cono, al cilindro o a la esfera). Es evidente que tanto Mondrian como Delaunay y Kandinsky le deben mucho al cubismo, hijo en cierto modo de Cézanne, en su primera etapa al menos. Pero ya antes, en el impresionismo, el estudio analítico de la luz y del color había cuestionado los principios de visión y de representación. El objeto, concebido como una unidad impenetrable y opaca, cede paso a un elemento englobante, la luz, que reemplaza al objeto. Los cubistas presentarán, ensamblados armónicamente, aspectos fragmentarios de la realidad con lo cual su aporte a la pintura —si nos ubicamos en la perspectiva de su desarrollo actual— es menor de lo que pareció en su tiempo. Se limitaron a “atacar” el objeto sometiéndolo a un juego de movilidades y de deformaciones que no afectaban la esencia misma del planteo plástico precedente. Lo que sí quedó afectado fué la apariencia que tomaron esos aspectos reales y la “calificación anecdótica” de los espectáculos reproducidos. Braque afirmó por entonces que “la pintura no debe reconstituir un hecho anecdótico sino constituir un hecho plástico”. Sin embargo, ese hecho pictórico nuevo, fabricado con los restos de una realidad tal cual era —no tal cual la veían los ojos acostumbrados a la perspectiva legada por el Renacimiento— no dejaba de ser realista; realista, de un realismo completo que pretendía mostrar todos los aspectos de la realidad, lo mismo los que estaban ante el espectador que los que escapaban a su mirada. Pero ya fuese disgregando el objeto, ya fuese multiplicando las facetas y las líneas, procediendo por transparencia de los planos y fundiendo las cosas unas con otras, los cubistas no prescindieron de la figura, de la fruta, del elemento sacado de la realidad.

ARTE

Pero el mundo de lo real puede abordarse de muy distintas maneras. “El hombre vive —escribe Francastel— tomando constantemente contacto con el mundo exterior por sus ojos y sus otros sentidos. Ahora bien: las impresiones que recibe son tan rápidas, tan cambiantes, tan individuales, que, tomada aisladamente, ninguna de ellas puede servir de base para dar una interpretación directamente comunicable. El hombre tiene, pues, la tendencia a vincular sus sensaciones con formas estabilizadas al nivel de la experiencia operatoria. No hay ninguna razón, sin embargo, para que el pintor se comunique con sus semejantes únicamente a través de *conjuntos* fabricados de una vez por todas por la sociedad (no por la naturaleza). Los objetos constituyen una reagrupación de la trama regular de nuestras percepciones y, en relación con la totalidad de los fenómenos que nos rodean, ese ordenamiento no es más *real* que otros tales como los símbolos matemáticos o cualquier otra imagen convencional representativa de un juicio de valor y de causalidad. La existencia de diferentes sistemas figurativos de cuya validez nos da testimonio la historia es la prueba tangible y absoluta de ello.”

Cuando el pintor se propone organizar estéticamente sus sensaciones sin recurrir a otra cosa que manchas de color y líneas que no componen esos “conjuntos” de que habla Francastel (conjuntos que son el mundo de cosas entre las que circulamos: rostros, paisajes, objetos tangibles) se ubica en un margen azaroso que cierra las puertas a toda consideración. Entre los signos así fraguados tiene que establecerse una suerte de equilibrio plástico para que la presencia de una forma o la localización de un color repercutan sobre todo el conjunto de una manera directa e imperiosa. La ausencia de referencias a objetos del mundo natural —aun los objetos más o menos reconocibles del cubismo posterior al analítico— obliga a una escrupulosa vigilancia de las dimensiones, de las direcciones, de las intensidades de cada elemento del cuadro, hasta el más ínfimo. Al no repetir ante el espectador (al ir más allá de la experiencia cubista que da, aunque fragmentada, una versión natural, una anécdota de la vida exterior, el artista se condena a trabajar en un sistema estricto de relaciones formales: la plenitud de la obra se alcanza a través de una lógica especial que es inherente a cada obra en particular y a ella sola.

La experiencia de Kandinsky —la más alejada en el tiempo: sus primeros cuadros abstractos datan de 1910 y 1911— estará como subor-

dinada a ese flujo interior que gobierna el nacimiento de todas las imágenes. Primero azar (la anécdota del pintor llegando a su taller de Munich, una tarde de 1910, y viendo un cuadro “indeciblemente hermoso, irradiante de luz interior” que no es sino una de sus obras, apoyada de costado contra la pared); después voluntad de búsqueda, cuando Kandinsky pretende, mediante un arreglo propicio de manchas y de líneas, recuperar aquella misma impresión de belleza. La obra se gestará, para el artista ruso, en la interioridad absoluta del creador; las formas serán flúidas e irregulares, en esa primera etapa, sus cuadros estarán poblados hasta la exasperación de formas errantes que los cubrirán en toda su superficie. (Hay que dejar para los aficionados a la psicología racial la explicación de que los orígenes eslavos y la formación germánica del pintor lo inclinarán al romanticismo y al lirismo y que ese horror al vacío —típico de los pueblos septentrionales de Europa, los escitas y los nórdicos— es una de las razones por las que las superficies de sus cuadros se cubren de meandros y de líneas entrecruzadas, a modo de *conjuro*.)

En un plano diferente, Delaunay inicia en Francia, uno o dos años más tarde, un intento que debe no poco al impresionismo y deriva directamente de las experiencias cubistas. En vez de pretender comunicar un “estado de alma”, como el ruso, Delaunay procura fabricar, lo más metódicamente posible —dicen algunos comentaristas— un sistema de signos que están a mitad de camino entre la realidad y la abstracción. Por eso parte de espectáculos vividos, como el de la Torre Eiffel y la serie de las “Ventanas”. A veces Delaunay parece adscribir a esa definición que da Herbert Read del arte como “una actividad metafórica que encuentra (más que busca) símbolos nuevos para significar áreas nuevas de la sensibilidad”. En contacto con el mundo de la realidad, el pintor francés pretende materializar sus sensaciones en relaciones de color y de forma que muy pronto lo llevarán más allá de las apariencias para generar un sistema de elementos abstractos. Su mujer, Sonia, sigue un camino semejante; pero en ellos el vehículo de la emoción es siempre el color, actuando a modo de transmisor de las sensaciones ópticas, que van a incluirse en unas pocas formas geométricas elementales. De las leyes físicas de la luz Delaunay saca consecuencias que van a modificar su posición con respecto a los esquemas corrientes de espacio interior y exterior. El artista llega a movilizarse dentro del objeto que pinta (sus series de Torres Eiffel)

ARTE

y recoge en una la sucesión de imágenes que va captando. La experiencia se parece en cierta manera a la de los cubistas y a la de los futuristas italianos: pero un paso más hacia la utilización consciente de las formas geométricas está dado.

Las consecuencias últimas de las posiciones adoptadas por Kandinsky y Delaunay las saca Mondrian. Su proceso, después de un primer deslumbramiento ante el cubismo, es completamente personal, aparte. Se proyecta casi en seguida hacia un arte que desea ser eterno, desvinculado de esa historia de las formas a las que, hasta entonces, la pintura había estado sujeta. En él, precisamente, lo que cuenta no es una forma sino un sistema de relaciones: el objeto, aun el objeto abstracto de Delaunay o de Kandinsky, deja lugar a una irradiación de la imagen que ocupa todo el interés del creador. Más allá de la línea, más allá de la superficie de color, Mondrian quiere hacernos sensible una organización total del espacio percibido. El cuadro es una limitación tradicional que el pintor va a querer trascender. La tela es "trágica", dice en sus notas el artista: es trágica por sus dimensiones rectangulares. Hay que eliminar el significado de la tela como acotamiento de un espacio y provocar una sensación de ilimitación, de *continuum*. La expresividad de la línea se sacrifica en beneficio del significado de la línea y si Mondrian habla a menudo de forma, de *dar forma* (*nieuwe beelding, neue Gestaltung*), lo que desea es hacer patentes las relaciones cuantitativas y cualitativas, de posición, de situación, de las líneas y los colores. Para eso reduce su sistema a dos coordenadas que se cortan en ángulo recto. La compartimentación de la tela es rigurosa, pero ofrece infinitas posibilidades. Ya en sus obras "realistas" Mondrian había descubierto la fuerza significante de la línea recta: árboles con ramas extendidas, mares, playas, faros, andamiajes (entre 1910 y 1914) dejan vislumbrar esa preferencia. De una pintura que pretende ser la imagen de *otra cosa* (ya sea espectáculos de la naturaleza, ya sea una imaginación interior), Mondrian se encamina a una pintura que sólo quiere ser pintura, y mostrar, con evidencia cruel, sus medios esenciales. Lo esencialmente objetivo es lo que forma el fondo de la inspiración del pintor holandés. Lo esencialmente objetivo de la línea parece, para el artista, ser la recta; lo esencialmente objetivo del color, los primarios. Y así, cerrándose por todas partes las huídas posibles, las escapatorias (en que abunda la historia de la pintura), Mondrian alcanza "el límite de los medios plásticos". Barras rectas de espe-

sor variable, campos lisos de colores primarios, durante mucho tiempo la obra del pintor tiene por tema únicamente el ángulo. El ángulo genera espacio y a veces las líneas que los definen quieren romper los bordes del bastidor. Desde el ángulo como elemento abstracto —toda la serie de cruces sobre fondos neutros— hasta el ángulo que llega a los bordes de la tela hay un esfuerzo consciente para organizar ante los espectadores del espacio que les presenta. El color —también objetivamente considerado— tiene una significación vital, un carácter motriz y afectivo que se puede definir perfectamente. Los neo-plasticistas prefirieron buscarle al color una significación de tipo psicológico, considerando a la línea vertical como elemento masculino y a la horizontal como el femenino. Poco importa: lo que queda como aporte positivo es esa afirmación de lo esencial y la búsqueda de equilibrio constantemente contradicho por las sucesivas soluciones. Hay siempre un elemento dominante en los cuadros y eso lo sabía muy bien Mondrian: por eso deseaba para los suyos que alcanzaran ese grado de neutralidad que procura la calma y que nos permite *ver* claramente.

Por un lado, exacerbación de lo expresivo en Kandinsky; por otro, superación de toda expresividad en Mondrian. Entre ambos, Delaunay, menos consciente de lo que algunos quieren hacernos suponer. El arte abstracto va formándose así en sus grandes líneas. Entre los pintores concretos (recuérdese la definición de van Doesburg: “una mujer, un árbol, una vaca son concretos en su estado natural pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos; mientras que un plano es un plano, una línea, una línea: nada más ni nada menos”) se difunde la necesidad de recurrir a los elementos últimos y primeros de la pintura, como en Mondrian; entre los abstractos al modo de Kandinsky o de Delaunay, habrá un giro hacia “la interioridad” o hacia el mundo exterior.

Pero los límites no son tan tajantes como parece. El arte abstracto ha dado y sigue dando una infinita cantidad de variantes. Ya entonces, la figura de Klee se coloca en otra dimensión. La gran empresa del surrealismo —liquidación de las relaciones lógicas de las imágenes, acoplamiento de imágenes por afinidad oculta— no estaba empezada, pero Klee iba a prefigurar su propósito. Partiendo del mundo exterior y de sus imágenes —una casa, un gato, una persona—, Klee va a entregarse a los “poderes primordiales” que alimentan la subconciencia. En vez de desarrollar una actividad constructiva —que reúne y recompone ele-

ARTE

mentos aislados, sean éstos abstractos o no—, el pintor suizo va a bajar a un nivel de su vida interior en que las imágenes se aglutinan y se confunden. Es como si el creador quisiera recuperar ese estado prelógico de las tribus primitivas que no captan las imágenes separadas sino que las refieren a un fondo común sin crear una unidad, como sostenidas en un espacio sin límites. Como dice Read, son “objetos enfocados dentro de un contexto no enfocado”. Es claro que esos contenidos del nivel subconsciente, Klee los trae al plano de la conciencia: no habría creación, es decir, voluntad de *hacer* si así no fuera. Al enfrentar los dos mundos —el interior y el exterior— Klee despoja a los objetos de su materialidad, les confiere un carácter fantástico: su empresa, a diferencia de la de Mondrian (que procura antes que todo aclarar los significados de los elementos pictóricos), consiste en una recuperación de cierta actitud ingenua, de cierta apetencia de lo indeterminado y lo misterioso de la infancia. Es claro que lo que a nosotros nos interesa —aunque el móvil de la actividad creadora sea muy importante para situar a una obra— es el signo con que esa actividad se expresa, el sistema dentro del cual se mueve un autor y la manera de utilizar sus propios recursos.

Asentado en esas experiencias tan dispares, el arte abstracto ha ido echando ramas hasta alcanzar, en nuestros días, una riqueza desconcertante. Y aquí nos encontramos de nuevo con el doble camino señalado por Mondrian y los pintores concretos y por Kandinsky y los pintores de la interioridad. La búsqueda consciente, la reducción a la esencia objetiva de los elementos pictóricos va a llevar, paradójicamente, a una búsqueda contraria. Salvo muy contados casos, los artistas proceden por intuición y sus métodos de trabajo tienen mucho que ver con el automatismo. El propio Mondrian, si hemos de creer en el testimonio de Moholy-Nagy, usaba bandas de papel de distinto ancho que desplazaba apenas sobre la hoja hasta lograr el equilibrio buscado, equilibrio que confiaba a su ojo, a su mirada segura. Vantongerloo ha analizado geoméricamente algunas obras del maestro y ha descubierto que esa actitud aparentemente espontánea obedece a una lógica de las superficies que puede llegar a sistematizarse. Sin embargo, si nos fijamos bien, veremos que, en definitiva, el artista sigue siendo el único juez de tal o cual disposición de los elementos que usa: no hay una ley que se le imponga: sus logros hacen autoridad.

Los sucesores de aquellos maestros han quedado divididos en dos

sectores que, aparentemente al menos, resultan inconciliables: el de los artistas que podríamos calificar de *formales* —atenidos a una estética que lleva al máximo la utilización consciente de los elementos plásticos y a la de los que a falta de una denominación más justa, podrían llamarse *informales*. En un artículo reciente, Marcel Brion ha invalidado esta denominación: “He dicho que toda creación artística produce una forma, sea cual fuere esa forma. El término *informal* sería así una de las muchas y peligrosas aberraciones que proliferan espontáneamente en el lenguaje de los críticos y de los historiadores del arte. La solución de ese problema capital, que es el de la naturaleza y la significación de la forma (ésta exigiría una morfología de la morfología sobre la cual debería basarse, primordialmente, toda historia valedera del arte), reclamaría ante todo que nos pusiéramos de acuerdo acerca del valor asignado a la palabra misma. A falta de una historia de la forma y de una historia de las formas, debemos contentarnos con el valor relativo que se refiere al caso dado. Importa menos discernir por qué tales obras pertenecerán al dominio de lo formal o al de lo informal que examinar cuál concepción estética está en la raíz de esa voluntad de informales de que algunos artistas alardean.”

La denominación, en efecto, califica un acto que, como quiera que sea, tiende a la forma. Todo lo que se congrega en una tela, todo lo que de una manera precisa o imprecisa significa algo para el ojo es forma. La confusión viene quizá de una identificación falsa entre forma y figura. En la pintura, figura es todo lo que se opone a un fondo, todo lo que no es intervalo o superficie inerte. Esa distinción entre fondo y figura, relativamente fácil de hacer en la pintura figurativa, se vuelve ambigua en cuanto entramos en la abstracta. Porque es figura tanto el campo de color de Mondrian como los ovoides irregulares de Arp, los rectángulos precisos de Malevitch o de Herbin, como los ritmos de color de Hartung. Pero está claro que la exasperación en sutilizar los medios “formales” —interdependencia de los elementos, repulsas y atracciones, tensiones y aflojamientos, especulación con las figuras cerradas— ha llevado a la necesidad de investigar en otro campo. Hay un momento en que ese proceso genera, paradójicamente, una complejidad tal de las relaciones que lo que podría llamarse el *medio* en que las figuras se presentan empieza a existir por su cuenta.

ARTE

Este hecho está íntimamente vinculado con la tendencia general de la pintura abstracta de crear una sensación espacial. Parecería que las figuras cerradas —sean o no geométricas, tengan o no contornos regulares— limitan esa posibilidad, que el cubismo entrevió y no realizó; parecería que el juego de planos en que el arte abstracto se fatigó durante tantos años no fuese suficiente para llevar al ojo a un espacio móvil e infinito, acorde con las técnicas nuevas de aprehensión de la realidad.

Al animar los intervalos, al hacerlos entrar en el juego como un elemento más, la figura quedaba de hecho afectada. Como se disgregó la figura naturalista de fines de siglo con el avance del impresionismo, la figura abstracta se disgregó con el avance de la mancha. Esta representa el momento formativo, eso que Croce llamaba el núcleo, la esencia del hecho estético. Las imágenes se presentan primero como manchas indeterminadas, como intuiciones. En ese estadio quiere quedarse el pintor que utiliza la mancha como expresión; pero desde allí, quiéralo o no, tiene forzosamente que elaborar organizada-mente la mancha si no quiere quedarse en el balbuceo embrionario en que han caído algunos de los seguidores de esta tendencia. El reducir la pintura al ritmo de color es, quizá, infundirle una nueva vitalidad que el "fauvismo" le infundió en su tiempo. La vitalidad está evidentemente relacionada con un acto físico, con el gesto y la actitud del cuerpo. Algunos, abusivamente, y haciendo de todas las corrientes no formales un solo conglomerado, llamaron a estos artistas los pintores "de acción". Venidos de algunas derivaciones del expresionismo, entramados con ciertos aspectos del surrealismo, los pintores no formales quieren hacer de la tela un campo ilimitado en que se proyecten sensaciones pictóricas inmediatas. Jackson Pollock pintaba poniendo la tela en el suelo y abordándola desde todos los lados a la vez; de esa manera, como dice el propio pintor, se sentía "en" la pintura. Las líneas entrecruzadas una y otra vez hasta formar una madeja espesa sugieren aspectos de la vida orgánica, en oposición al uso de rectas y de ángulos, típicos de las creaciones técnicas del hombre (productos por lo tanto de un esfuerzo intelectual). El pintor no-formal quiere mostrar el acto de pintar en su pureza originaria, renunciando a toda otra especulación.

Suponer que un creador de la talla de Pollock, por ejemplo, se limite a eso es empequeñecer su experiencia y falsearla. Hay en los

pintores no-formales una organización inconsciente o consciente del espacio: incluso en algunos la mancha toma una fuerza y una autoridad que reemplaza con ventaja a la de la forma definida. Barnett Newman, uno de los pintores norteamericanos cuyas obras acaban de ser expuestas en París, declaraba, que “en un mundo de geometría, la geometría se ha convertido en nuestra crisis moral. Si no reaccionamos, si no descubrimos una nueva imagen basada en principios nuevos, no hay ninguna esperanza de libertad”. Esa es la necesidad que ha llevado a muchos artistas a buscar en las fuerzas menos controlables, las del instinto, una nueva fuente de inspiración. La tensión a que la pintura abstracta formal había estado sometida hasta ahora se resuelve en una actividad motora, en una efusión de movimiento y de impulsiones.

Es demasiado pronto para juzgar este brote que ya lleva algunos años de experiencia y que por lo demás (en algunos de sus adeptos) se sustenta en expresiones seculares, como la de los caligrafistas japoneses. Estamos como al principio del arte abstracto, cuando la reacción del público contra esa nueva expresión era violenta y cerrada. Pero sería bueno recordar que si el arte pretende —como debe pretender— insertarse en una experiencia general, en un programa del hombre contemporáneo no puede renunciar al pensamiento. Creer que es posible una aprehensión directa de una realidad absoluta es caer en el peor romanticismo. ¿Traducción de las energías que operan en la naturaleza? Quizá: pero esa traducción se hace a través de imágenes y sólo a través de imágenes. De lo contrario no hay posibilidad de lenguaje, es decir, de comunicación.