

La cuestión de la belleza en el camino a la abstracción

*Milagros García Vázquez
Universidad Complutense de Madrid*

Resumen:

El objetivo de este artículo es abordar dónde queda la cuestión de la belleza en el panorama del arte abstracto contemporáneo, en qué términos podría determinarse y concretarse, cuál sería su naturaleza y los parámetros marco donde correspondería buscarla. Para ello se realiza un recorrido a lo largo de la historia de esta corriente artística, desde sus comienzos hasta llegar a nuestros días, tanto desde el punto de vista teórico, mediante los presupuestos que lo definen emitidos por los teóricos, críticos de arte y los propios artistas, así como también a la vista de las trayectorias de aquellos entre estos últimos que ejemplifican el origen y evolución del arte abstracto contemporáneo.

Palabras clave: Arte abstracto, Worringer, belleza, Cézanne, Roger Fry, estética contemporánea

Abstract:

The goal of this article is to deal with the question of beauty in the contemporary abstract art, in what terms could it be determined and concretized, what would be its nature and the framework parameters where it would be appropriate to seek it. To this end, it is made a route throughout the history of this artistic movement, from its beginnings to our days, both from the theoretical point of view, through the assumptions that define it issued by theorists, art critics and own artists, as well as in view of the trajectories of those among the latter who exemplify the origin and evolution of contemporary abstract art.

Keywords: Abstract Art, Worringer, Beauty, Cézanne, Roger Fry, Contemporary Aesthetics

Nos mostró, no sin misterio, una tapa de caja de cigarros donde se podía distinguir un paisaje informe, por haber sido realizado sintéticamente, a base de púrpura, bermellón, verde verona y otros colores puros, tal como salen directamente del tubo, sin mezclar con blancos. Así, de forma paradójica e inolvidable, nos fue presentado por primera vez el fecundo concepto de “una superficie plana cubierta con colores combinados con cierto orden”. Así, aprendimos que cualquier obra de arte es una transportación, una caricatura, el apasionado equivalente de una sensación recibida¹.

Estas son las palabras con las que Maurice Denis recuerda cómo Paul Serusier les daba a conocer, a él y a los jóvenes futuros miembros del grupo Nabi, el nombre de Gauguin, mientras recorría la tela tras la cual se ocultaba la pintura conocida hoy como *El talismán*, entonces: *Bois d'amour at Pont Aven*, pintada por Serusier en una caja de cigarros bajo los consejos de Gauguin. Este hecho y esa frase entrecomillada dentro de la cita, puntos claves en el desarrollo del arte abstracto, nos servirán para adentrarnos en la reflexión objeto de este artículo: qué lugar ocupa la cuestión de la belleza en el desarrollo y manifestaciones de la abstracción. Desentrañaremos el origen y camino de esta corriente artística para plantear si es posible encontrar en ella la belleza, si ésta ha cambiado de lugar, de alcance, y por eso se hace a veces complejo su hallazgo o reconocimiento; si hacia donde señala la búsqueda de la belleza en la abstracción supone otra forma de mirar el arte.



Imagen 1
El talismán,
Paul Serusier, 1888

Efectivamente, la obra *El talismán* [Imagen 1], podría, por qué no, considerarse como uno de los detonantes para la aparición del arte abstracto. Aunque, si bien es cierto que la pintura fue realizada en 1888, las palabras con las que Denis la describe: «una superficie plana cubierta con colores combinados con cierto orden», realmente no son suyas, por ello incluye como una cita y no se las atribuye a sí mismo, aunque con el tiempo nos hayan llegado como tal. Realmente es una mención a un texto recogido por Hippolyte Taine en su *Philosophie de l'art*, que recopila textos escritos por el autor francés entre 1865 y 1882. En el apartado titulado «Del ideal en el arte», perteneciente al segundo volumen de la obra, dedica el cuarto capítulo a explicar «El grado de convergencia de los efectos», tanto en literatura como en artes plásticas. Al referirse a estas últimas y tratar el tema del color, dice lo siguiente:

«Por sí mismo, y fuera de todo deseo imitativo, los colores, como las líneas, tienen un sentido. Una gama de colores que no representan ningún objeto real, como un arabesco de líneas que no imitan un objeto natural, puede ser rica o escasa, elegante o pesada. Nuestra impresión varía ante las combinaciones distintas: la relación de los colores tiene, pues, una expresión. Un cuadro es una superficie coloreada en la cual los diversos tonos y los diversos grados de luz están repartidos con arreglo a determinado sentido; tal es su esencia íntima; que estos tonos y esos grados de luz formen figuras, pliegues, arquitectura, es para ellos una propiedad ulterior que no priva a la propiedad primitiva de todos sus derechos e importancia. El valor propio del color es enorme, y el partido que los pintores toman con relación a este elemento determina el conjunto de su obra»².

Cuando Taine escribe estas palabras, ya Cézanne comenzaba a llevar a la práctica esto mismo en sus bodegones y paisajes, buscaba la «esencia íntima» del color, reducirlo a su «valor propio» en la «superficie coloreada» que es el cuadro, entendidos ambos — color y superficie pictórica— como elementos estéticos en pugna por alcanzar su independencia respecto a su subordinación dentro de la tradición de la pintura, es decir, como elementos utilizados con el fin de imitar o reproducir objetos reales o formas figurativas. Así pues, Denis, contemplando la caja de cigarrillos pintada por Serusier, donde dice ver «un paisaje informe formulado sintéticamente, en púrpura, bermellón, verde de Verona y otros colores puros, aplicados directamente del tubo, casi sin una mezcla de blanco», entiende ya lo que admirará él mismo más tarde en el propio Cézanne, en esas obras donde se traduce a pintura la citada afirmación de Taine, cuando tras esta experiencia descubra, junto a sus compañeros de grupo, las obras del pintor en la tienda de Père Tanguy.

Serusier realizaba *El talismán* siguiendo, según Denis, estas palabras de Gauguin: «¿Cómo ves este árbol? Había dicho Gauguin frente a una esquina del Bois d'amour,

¿es verde? Pon verde, el verde más hermoso de tu paleta. Y ¿este tono más bien azul? No tengas miedo de pintarlo tan azul como sea posible». Éste, afirma Denis, «fue el origen de una evolución de la que participaron H. G. Ibels, P. Bonnard, Ranson» y él mismo, impresionados por estas —aparentemente, añadimos aquí— «insignificantes palabras de Gauguin»³.

Los Nabis⁴, el grupo de pintores aglutinados en torno a esta caja de cigarrillos, convertida ahora en obra de arte mediante su transformación en superficie pictórica, rebosando de un colorido insólitamente dispuesto, hicieron así honor al significado general de este nombre bajo el cual se adscriben, pues fueron «profetas» para su tiempo, supieron reconocer en esta obra, cuya audacia plástica animará la de cada uno de ellos, los albores de un arte nuevo, una de cuyas líneas será, como anunciábamos, la trazada por el arte abstracto.

Y puesto que Cézanne, aun conservando todavía las formas perfectamente reconocibles de sus frutas y objetos de bodegón —a diferencia de esas áreas de color que configuraban aquel «paisaje informe» de la caja de Serusier—, preparó el terreno, paralelamente a Taine, para el despertar de esta intrepidez estética, su obra ha sido considerada también, y en este caso proponemos aquí junto a *El Talismán*, parte del conjunto de reacciones que cristalizaran en la futura corriente artística de la abstracción, al considerar la superficie bidimensional del lienzo y el color puro como elementos primordiales en el arte de la pintura. Ambos, Cézanne y el grupo de los Nabis, se van a reunir precisamente, y de forma muy peculiar además, en lo que podríamos denominar por lo apuntado hasta ahora como un manifiesto *meta-artístico*. Denis realiza en el año 1900 el cuadro titulado *Homenaje a Cézanne* [Imagen 2], en el cual podemos ver, rodeando uno de los bodegones de Cézanne —*Cuenco con frutas, vaso y manzanas, 1878-1880*— nada menos que (de izquierda a derecha) a Odilon Redon, Edouard Vuillard, el crítico André Mellerio, el marchante Ambroise Vollard (dueño del local donde se encuentran retratados), el propio Maurice Denis, Paul Serusier (quien parece mostrar el cuadro de Cézanne a Odilon Redon), Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Pierre Bonnard y Marthe Denis. A ello hay que añadir el nombre del dueño del cuadro elegido para honrar aquí a Cézanne: Paul Gauguin, cuya obra queda también homenajeada en uno de los lienzos distinguibles en la pared del fondo, a nuestra izquierda. Denis expone este cuadro⁵ en el *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts* de París y en la *Exposition de la Libre Esthétique* Bruselas en el año 1901, fecha en la cual Cézanne envía diversas obras a esta misma y al *Salon des Indépendants*.

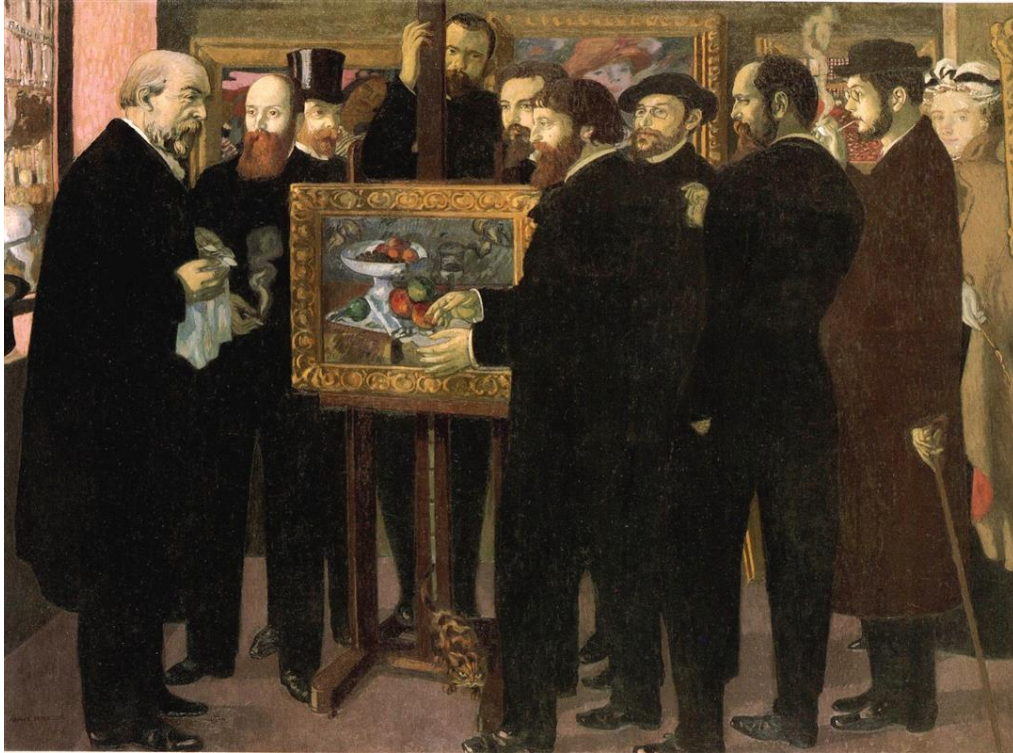


Imagen 2
Homenaje a Cézanne,
Maurice Denis, 1900

Tan sólo unos años después, en 1907, Denis escribe un artículo⁶ sobre él, publicado en la revista literaria *L'Occident* y escrito con motivo de la retrospectiva dedicada a Cézanne abierta ese año en París como parte del *Salon d'Automne*, la primera póstuma un año tras su muerte: *Exposition retrospectiva d'oeuvres de Cézanne*. Cézanne es apreciado por Denis especialmente como una reacción frente al Impresionismo, al que crítica y atribuye el calificativo de pintura «moderna», frente a la cual Cézanne es un «clásico». Se trata de un texto poco conocido, pero que aquí consideramos crucial en el desarrollo del arte moderno, pues Cézanne es, según Denis, el único pintor de su tiempo capaz de hacer pensar al espectador situado ante uno de sus cuadros no en el objeto ni en la personalidad del artista, sino en la imagen misma.

El principal error del Impresionismo es, dice Denis, su carácter analítico, la descomposición de la luz y del color, frente a lo cual Cézanne opone «simplicidad, austeridad y grandeza»⁷, evitando los accidentes y, sobre todo, «buscando la belleza plástica»⁸. Reconoce en él la «combinación justa de estilo y sensibilidad»⁹, al artista capaz de responder a su exigencia para el arte, que debe ser:

«de belleza concreta, nuestros sentidos deben descubrir en la obra de arte misma, la abstracción hecha del sujeto representado, una satisfacción inmediata, un puro placer estético. La pintura de Cézanne es literalmente arte esencial. [...] Imita objetos sin ninguna exactitud y sin ningún interés añadido de sentimiento o

pensamiento, [...] reúne colores y formas sin preocupación literaria alguna. [...] Su estilo es un estilo puro; su poesía es la poesía de un pintor. El propósito, incluso del objeto representado, desaparece ante el encanto de sus formas coloreadas»¹⁰.

Denis aporta en este texto la clave para entender las aspiraciones de Cézanne contenidas en sus manzanas [Imagen 3]:

«De una manzana de un pintor vulgar, uno dice: me gustaría comerla. De una manzana de Cézanne, uno dice: ¡Qué hermoso! Uno no la pelaría, quisiera copiarla. En eso consiste el poder espiritual de Cézanne, porque la manzana ideal estimula las glándulas salivales, y la manzana de Cézanne le habla al espíritu por medio de los ojos»¹¹.



Imagen 3
Bodegón con manzanas,
Paul Cézanne, 1895

Aquí es donde Denis encuentra el punto de conexión entre Cézanne y el Simbolismo, en que él se encuadra su propia obra y la de los Nabis. Su Sintetismo inicial, muy cercano a los tanteos y logros plásticos de Cézanne —y por tanto, opuesto al carácter analítico del Impresionismo— se convierte, dice Denis, en Simbolismo cuando entra en contacto con la poesía. Su origen se encuentra en las inquietudes de pintores paisajistas que:

«creían en una correspondencia entre formas externas y estados subjetivos. En lugar de evocar nuestros estados de ánimo por medio del sujeto representado, era la obra de arte misma la que transmitía la sensación inicial y perpetuaba la emoción. Toda obra de arte es una transposición, un equivalente emocional, una caricatura de una sensación recibida o, más en general, de un hecho psicológico»¹².

Por otra parte, la lección más importante de Cézanne es, para Denis, haber sabido mostrar cómo el sujeto desaparece, pues «sólo existe el motivo»¹³, en palabras del propio pintor. Él, el artista, es:

«un simple artesano, un primitivo que regresa a las fuentes de su arte, respeta sus primeros postulados y necesidades, se limita a sí mismo por sus elementos esenciales, por lo que constituye exclusivamente el arte de la pintura. Determina ignorar todo lo demás, refinamientos equívocos y métodos engañosos. Ante el motivo, rechaza todo lo que pueda distraerlo de la pintura, [...] evita la representación engañosa y la literatura».

En estos dos últimos puntos, que resumen las consideraciones de Denis respecto a Cézanne, puede apreciarse cierta contradicción, no en vano, este artículo comienza diciendo «hay algo paradójico en la celebridad de Cézanne». Y es que el pintor Nabi observa en Cézanne una lucha constante, con la que él y sus compañeros también se identifican. Una pugna librada entre «el estilo y su pasión por la naturaleza», entre «su conformidad respecto a ciertas fórmulas clásicas y la rebeldía de una sensibilidad original», y el conflicto de la «necesidad de armonía con el fervor de la expresión propia»¹⁴. Es, en definitiva, dice Denis, «la lucha eterna de la razón con la sensibilidad lo que hace al santo y al genio».

En esta confrontación la cuestión de la forma juega un papel esencial, pues en el caso de Cézanne se encuentra íntimamente unida al color, ambos «se condicionan mutuamente, están indisolublemente unidos. Y, en consecuencia, en su ejecución [Cézanne] desea realizarlos como él los ve, con una sola pincelada», pues según las propias palabras de Cézanne recogidas por Denis «no existe la línea, no existe el modelado, sólo hay contrastes. Cuando el color alcanza su riqueza, la forma alcanza su plenitud». Cézanne reconoce únicamente las tres formas básicas, la esfera, el cono y el cilindro, formas que son para él volúmenes. En este momento surge otra antinomia en su obra, esencial igualmente en el desarrollo del arte moderno posterior, y que nos lleva a retomar la afirmación de Denis citada al comienzo de este trabajo, evocación de aquella otra de Taine, cuando se habla de volúmenes en relación con la superficie plana de la pintura, «cubierta de colores dispuestos en un orden determinado». ¿Cómo nos

dice Denis que resuelve Cézanne esta antinomia? Convirtiendo las sombras, sus valores correspondientes del blanco y del negro en valores de color, remplazando la luz por el color. El volumen se construye así en los lienzos de Cézanne por medio de color, de toques de color, «esto era lo que le gustaba llamar “modulación” en lugar de modelado»¹⁵.

Esta es la abstracción de Cézanne, el paso del volumen como ilusión al volumen como pintura misma. No está lejos de aquella abstracción cromática sintetizada —y nunca mejor dicho— en el *El talismán* de Serusier, donde, en aquel caso el paisaje se construía mediante la fuerza concedida a los colores. Todo ello para alcanzar la pretensión vivida y trabajada por los artistas Nabis, por estos simbolistas franceses y definida con precisión y claridad por Denis en este artículo sobre Cézanne, la de convertir la obra misma, toda ella, en expresión, no contenida en el motivo escogido, ni en la historia representada, sino en la obra como tal, formada por aquello constitutivo y genuino de la pintura, es decir, la superficie plana, los colores y las pinceladas.

El debate creado en torno a la forma y al color, que acabamos de comenzar a esbozar, no se sostiene únicamente dentro de las fronteras francesas, paralelamente se está desarrollando también en otros países, como Alemania e Inglaterra. El mundo comienza a ser visto a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX como un lugar donde el arte es considerado como realidad independiente, la obra de arte no ha de realizarse como copia, sino nacer como original, con imagen propia, lenguaje propio, con vida propia. El alcance de esta problemática, el intenso acento puesto en ella, es lo que puede hacer surgir la pregunta sobre dónde ha quedado la cuestión de la belleza en el fragor de estos cambios de parámetros artísticos en los que nace la abstracción. La reflexión sobre el arte parece entonces haber dejado de estar centrada paulatinamente en un principio, y de manera más precipitada en los últimos dos siglos, en si el arte resulta bello o no en función de su conformidad con criterios tales como el parecido con el natural, la perfección de las formas, el naturalismo entendido como mera imitación, o el contenido narrativo, sino, más bien, en si manifiesta, o no, su pura esencia, sin heredar fórmulas elaboradas para la imitación de lo que no es arte, como es la naturaleza, es decir, sin tomar prestados presupuestos que le son ajenos, ya sea la perspectiva o la tridimensionalidad y la consiguiente ilusión, y que lo subordinan a una realidad de la que forman parte como un objeto diferente y no como un espejo de la misma. La cuestión es ahora formulada de otro modo: ¿Es posible un arte capaz no tanto de agrandar a los sentidos meramente, como de conmover al espectador exclusivamente con lo que le es propio, atendiendo a lo que exige una belleza que sería exclusiva del arte, diferente a la de la naturaleza, más allá de una superficial apariencia presumiblemente agradable?

Hasta ahora nos han hablado al respecto los propios artistas, veamos qué dicen los teóricos y los críticos en sus planteamientos, para poder seguir buscando una respuesta. En el mismo año en que Denis escribía su artículo sobre Cézanne, en Alemania, quien sería el autor de una de las obras centrales para el estudio del fenómeno de la abstracción artística, defendía su tesis doctoral, que sería publicada al año siguiente, 1908, consiguiendo el progresivo aumento de las ediciones con notable rapidez por la gran acogida lograda. Nos referimos a Wilhelm Worringer y a su libro *Abstraktion und Einfühlung*, título traducible como *Abstracción y proyección sentimental*. En él plantea que es posible reconocer, a lo largo de toda la historia de la expresión artística, la presencia constante de esta confrontación a la que nos venimos refiriendo entre realidad artística y naturaleza orgánica, así como propone una hipótesis sobre dónde se encuentra el origen de esta oposición. Se trata de la existente entre la conciencia de distancia y de empatía del hombre respecto al mundo, en función de estas tomas de conciencia del hombre surgen los dos modos de expresión presentes en el arte desde el principio de su historia, que en definitiva son la abstracción y la figuración, respectivamente. Modos aparentemente sucesivos en el tiempo, pero que en realidad conviven, según Worringer, en todas las épocas, sólo que uno parece imponerse al otro de forma notable en algunas etapas. Parece que estos nuevos artistas, y los de futuras generaciones, viven dentro del primer estado de la conciencia humana que conduce a la abstracción, el de encontrarse en un ámbito más bien hostil; en tanto que la tradición figurativa sería fruto de un conforme estado de vida del hombre en su época y entorno.

Al igual que sucedía con en el caso de Denis respecto a Taine y Cézanne, el primero recoge el testigo de los otros dos, Worringer realmente recoge también el legado de sus antecesores en la teoría de las artes. Sus precedentes se encuentran, por un lado, en la llamada teoría de la *Sichtbarkeit* —visibilidad—, cuyo principal representante es Konrad Fiedler¹⁶; y por otro, en los planteamientos derivados de la investigación sobre la *Einfühlung*, o empatía, considerada ésta como identificación del hombre con determinados elementos y recursos artísticos en función de su estado psicológico o de ánimo, tesis defendida sobre por Theodor Lipps¹⁷. Ambas líneas confluirán no solamente en Worringer, sino que ya lo venían haciendo en Adolf von Hildebrand, —discípulo de Fiedler— en el maestro de Worringer, Alois Riegl, y en Heinrich Wölfflin.

Completemos el panorama artístico que proponíamos unas líneas más arriba acercándonos a lo que estaba sucediendo en estos años en Inglaterra. Las teorías, tanto las propuestas en Francia por Maurice Denis a partir de *El Talismán* y de la pintura de Cézanne, como las coetáneas que se van elaborando en la Alemania de principios de siglo, encuentra en Inglaterra su correlato de la mano del pintor y crítico de arte Roger Fry. En 1906, año de la muerte de Cézanne, Fry vio por primera vez algunos de los

cuadros del pintor francés en la exposición organizada por la *International Society* en la *New Gallery*, escribiendo entonces un artículo para la revista *The Athenaeum*, con el título «About the exhibition at The International Society»¹⁸. Tras quedar profundamente impresionado por dos ejemplos de su pintura más característica, una naturaleza muerta y un paisaje, en 1910 los directores de la *Grafton Gallery* invitan al crítico inglés a organizar una exposición sobre la pintura francesa del momento, y es entonces cuando decide traducir al inglés precisamente el artículo de Denis sobre Cézanne para *The Burlington Magazine*, y lo hará acompañándolo de una introducción. Para la retrospectiva reunió obras del propio Cézanne, además de varias de Gauguin, Matisse, Seurat, Derain, Vlaminck o van Gogh, entre otros, con las cuales daría a conocer en su país las nuevas audacias de la pintura francesa. El título de la muestra, *Manet and the Post-Impressionist*, no es además cuestión menor, pues es la ocasión en la que se acuña término de *Post-impresionismo* con el que ahora, en líneas generales, se denomina al conjunto de artistas presentes en aquella exposición.

En sus diversos escritos sobre arte y estética, Fry nos ha dejado un valioso testimonio, ya no únicamente del calado y contenido de las nuevas ideas estéticas fraguadas a comienzos de siglo, tierra fértil para los movimientos de Vanguardia, y que venimos recogiendo, sino también para el nuevo modo de considerar la belleza desde donde éstas surgen y hacia donde, al mismo tiempo, conducen. Veamos pues cuál es la línea completa que nos permitirá llegar, en este periplo europeo, desde *El talismán* hasta algunas de las manifestaciones más representativas de la abstracción, para poder reconocer dónde reside su belleza. Reconocer cómo se van forjando las teorías en torno a la abstracción en estos tres países a comienzos de siglo ayudará a tener presente un panorama lo suficientemente interrelacionado para proseguir estableciendo en qué términos se legitima la presencia de la belleza en el arte abstracto.

Worringer parte de la premisa de que «el valor de una obra de arte, aquello que llamamos su belleza, reside, hablando en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad»¹⁹, es por ello posible confirmar la existencia de una *necesidad artística*, el hombre necesita del arte, de la felicidad que le procura, tal como testimonia su historia. Toma el testigo aquí de su maestro Riegl, quien propone la teoría de la *Kunstwollen —voluntad artística—*, que es creadora y libre²⁰. El resultado de esta voluntad son las obras de arte, cuya belleza les es exclusiva, es la belleza artística, diferente a la belleza visible en la naturaleza, ésta se encuentra ya presente en el mundo y el hombre la encuentra, la descubre, mientras que la primera es creada por él, motivado por una *necesidad interior*.

Esta teoría se opone al materialismo de otros teóricos como Gottfried Semper, para quien el arte resulta equiparable a la técnica, siendo su propósito fundamentalmente

utilitario, una posición rebatida tanto por Riegl —intensamente en su obra *Stillfragen*—, como por el propio Worringer.

De este modo, en el arte puede reconocerse, tal como concibe uno de los autores citados en *Abstraktion und Einfühlung*, August Schmarsow, una esencia específica: ser un modo de confrontación —*Auseinandersetzung*— de carácter independiente entre el hombre y el mundo²¹. Así lo afirma también Worringer al comienzo de su texto: «la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente. [...] De ninguna manera debe considerarse lo bello natural como una condición de la obra de arte»²²,

En esta relación del hombre con el mundo, una de cuyas manifestaciones, como vemos, es el arte, se dan dos tipos de goce: el goce estético y el goce intelectual, como en este caso enunciaba Lipps, también citado por Worringer en numerosas ocasiones a lo largo de su texto. Se diferencian y no han de confundirse. El primero nace del objeto, el segundo de la experiencia, «la cual es independiente de la naturaleza del objeto. Por el contrario el goce estético es siempre goce en el objeto. [...] Me deleita porque se trata de un objeto con éstas o las otras cualidades. Valor estético es valor propio del objeto»²³. Aunque, por otro lado, aclara:

«Esto no quiere decir que el conocimiento o la comprensión por la experiencia no tenga un valor decisivo para el valor estético. Las palabras de una poesía, así como las formas de la naturaleza o del cuerpo humano, ejercen su efecto estético por medio de su sentido. [...] Pero sólo podemos comprenderle por medio de la experiencia. [...] De este modo es la experiencia condición para el goce estético, en cuanto, por medio de un acto de experiencia el objeto propio del goce estético es llamado a la existencia, o alcanza aquella completa claridad, segura condición de perceptibilidad necesaria para que obre sobre mí. Todo esto no quita que el goce estético sea cosa completamente distinta que el goce del conocimiento según la experiencia. [...] Nada peor para la Estética que confundirlos»²⁴.

Es una idea que realmente retoma uno de los planteamientos de Fiedler:

«Quien se esfuerza por comprender las obras de arte sin intenciones previas y espera el éxito que tendrá el progreso de esta comprensión en la totalidad de su disposición espiritual y moral, se verá en posesión de todas las ventajas que el arte puede ofrecer a su desarrollo. [...] Verá al mismo tiempo que puede reconocer después [...] los efectos de los que participa gracias al interés por las obras en su aspecto puramente artístico. Pero ocurre con frecuencia que el hombre, antes de intentar colocarse en el punto de vista artístico, adopta ante el arte otros puntos de vista, ya sean religiosos, morales, políticos, etc. [...] Las obras

de arte no se conciben entonces en su sentido artístico y, por instructivo que sea este tipo de análisis, queda totalmente fuera del ámbito de la consideración artística propiamente dicha»²⁵.

Una vez resuelta esta distinción entre estos tipos de goce, existen dos posibilidades de relación estética con el mundo, es decir, dentro del goce estético: la *Einführung*, positiva o negativa según Lipps, o lo que es lo mismo, la proyección sentimental positiva o negativa. A cada una de ellas Worringer le atribuye dos modos de expresión artística —entendida siempre como necesidad psíquica—, la que genera formas naturalistas u orgánicas y la movida por el afán de abstracción. Esto es lo que hace a Worringer afirmar la legitimidad de llegar a colocar la historia del arte al nivel de la historia de las religiones, pues se trata de una historia del *sentimiento vital*, es decir:

«el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior. Este estado se manifiesta en la calidad de las necesidades psíquicas, esto es, en la constitución de la voluntad artística absoluta, y tiene su expresión externa en la obra de arte. [...] Así es que la evolución estilística del arte en los diferentes pueblos revela, exactamente como su teogonía, los diferentes niveles de lo que llamamos sentimiento vital»²⁶.

Ya Fiedler reconocía en la expresión artística una condición esencialmente humana, pues «si la naturaleza humana no estuviese dotada de talento artístico, uno de los aspectos inagotables del mundo se habría perdido para el hombre»²⁷.

Cuando el hombre se encuentra anímicamente en comunicación serena y confiada con el cosmos, con el cual se identifica y donde se siente perfectamente integrado, ve en el mundo formas con las que su sentimiento vital se siente cómodo, se reconoce, y en el arte las recoge bajo figuras orgánicas relacionadas con la vida. En tanto que cuando el hombre siente lo que Worringer llama *agorafobia espiritual*, es decir, cuando su sentimiento vital frente al mundo es el de verse indefenso en medio de un ámbito percibido como caótico e inconexo, se despierta en el hombre un impulso hacia la búsqueda de una quietud no hallada en el cosmos, como sí sucede en el caso de la proyección sentimental. Este es el afán de abstracción, el deseo de *redimir* esos objetos del mundo de su tensión e incoherencia, depurándolos de cualquier nexos con lo natural, haciéndolos inmutables, invariables, obteniendo su *valor absoluto*, para poder el hombre alcanzar así esa quietud necesaria para su alma. Reconoce este proceso en algunos pueblos antiguos, que «al lograrlo, sentían aquella felicidad y satisfacción que a nosotros nos brinda la belleza de la forma orgánico-vital. Es más, ellos no conocían otra belleza y por tanto podemos llamar a esto su belleza»²⁸. Es la belleza abstracta, y es la que además concede al arte una condición espiritual y trascendente, aproximándole a la

religión, frente a un racionalismo seguro de sí mismo. Y es que, tal como afirmaba Fiedler, en este punto el arte «no parte de pensamientos o de productos intelectuales para elevarse a forma, a figura, sino que se eleva más bien a forma y figura desde lo que carece de ellas: aquí reside todo su significado espiritual»²⁹.

Este es el motivo por el cual, según Worringer, los artistas de su tiempo tienden hacia la abstracción, antes por instinto, ahora por voluntad propia, pues el hombre se ha precipitado desde las alturas del saber alcanzadas en el conocimiento científico y positivo del mundo, y vuelve a sentirse de nuevo perdido en un universo donde se siente indefenso, vuelve el afán de abstracción, el deseo de hallar la quietud fuente del goce estético, psíquica y espiritualmente necesario, no hallado ya en el cosmos. Esto se hará patente sobre todo, y resultará así profética la teoría de Worringer, en la abstracción surgida en torno a la década en que estallará la Primera Guerra Mundial. La forma artística se convierte en el refugio del hombre contemporáneo, y lo hace exponencialmente, pues no parece existir un lugar más conforme a su anhelo de satisfacción vital y espiritual en un entorno que le resulta hostil. En las formas del arte parece encontrarse la vía de escape desde lo inmanente opresor hacia lo trascendente liberador, se tornan aún más autónomas, libres y exclusivas, confirmando igualmente esta conciencia los planteamientos de otro de los autores citados por Worringer, Adolf von Hildebrand, artista él mismo además, cuyas principales reflexiones se recogen en *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst (El problema de la forma en las artes plásticas, 1893)*.

El papel del artista resulta así, para estos autores, rotundamente fundamental en la relación del hombre con el mundo, pues «el artista, en virtud de su talento, enriquece nuestra relación con la naturaleza»³⁰. Parece renovarla al hacer consciente al hombre de no ser el mundo de las formas y objetos naturales la única realidad, existe la del arte, la de la obra de arte, «un todo activo y cerrado, que tiene su razón en sí y por sí, presentándose como una realidad existente por sí misma frente a la naturaleza»³¹.

En esta relación del hombre con el cosmos, con el mundo, existe un factor, afirma también Worringer, esencial, sobre el cual reflexiona igualmente Hildebrand en su teoría sobre la forma, se trata del espacio. Será el tratamiento de éste una clave ineludible para comprender la concepción de la obra de arte desde aquellos primeros tanteos del Sintentismo en adelante. El espacio, su reproducción sobre una superficie plana, bidimensional, genera una problemática, la necesidad de fingir una tridimensionalidad no propia de la pintura, cuyo resultado final será, en lugar de la pretendida clarificación y depuración del objeto, aún más confusión. Su inclusión en la obra se convierte, en definitiva, en un obstáculo dentro del camino de búsqueda hacia esa ansiada serenidad y quietud que el hombre aspira a encontrar en el arte. La

solución se encuentra, según Hildebrand, en la representación del espacio a través de la apariencia, con el fin de convertir a éste en vivencia para el espectador, y no limitarse a traducirlo como mera imitación o reproducción. Así se alcanzará la coherencia propia de la obra de arte, «la posibilidad de coherencia y de unidad en una imagen, que no tiene nada que ver con la coherencia de la naturaleza en cuanto unidad orgánica o como unidad de un fenómeno. Esta coherencia es la característica principal del arte plástico»³².

La tarea del artista es la de alcanzar una representación general de la profundidad, sin abandonar el plano y dando al mismo tiempo sensación de unidad, que es «el verdadero problema de la forma en el arte»³³, determinándose, sigue diciendo, el valor de la obra de arte en la medida en que se alcance esta unidad. La exigencia natural del arte es, pues, en este sentido, lograr la imagen plana de lo representado, formar una clara representación visual, óptica, retirando de «lo cúbico lo inquietante»³⁴, lo que en definitiva es ajeno a la representación puramente plástica, a la imagen artística. Es de este modo como:

«el artista logra ordenar la representación del espacio y de la forma, originariamente consistentes en un complejo de innumerables representaciones del movimiento, de tal manera que nos queda una impresión plana con un fuerte impulso hacia la representación de profundidad que más tarde el ojo, mirando tranquilamente, es capaz de registrar sin movimiento»³⁵.

Hildebrand demuestra su teoría, en el caso de la pintura, con ejemplos relativos al paisaje y a la inclusión en éste de figuras. En el plano del lienzo puede disponerse un árbol, es decir, una línea vertical, si a éste se le añade efecto de luz y contraste con la proyección de la sombra del árbol sobre la tierra, se manifiesta una relación espacial, intensificando la sensación de espacio total si se disponen hacia el fondo además una serie de nubes. Todos estos elementos ganan su categoría de elementos artísticos, puramente plásticos, en la medida en que se han convertido en factores generadores de una impresión de unidad espacial en el ojo del espectador. El efecto producido en él por medio de estos elementos, unificados y purificados de sus relaciones orgánicas mediante el arte, resulta así netamente artístico. Lo mismo puede suceder con las figuras, aunque al espectador en este caso le suponga mayor dificultad desvincularlas de un posible contenido anecdótico o narrativo, distrayéndole de la percepción artística. Para Hildebrand, éstas tienen una función que supera la de la narratividad, se trata de una función igualmente plástica, idéntica a la de los árboles y, al mismo nivel, participe en la configuración de la unidad del espacio sobre el plano de la pintura y en la consecución de la coherencia general de la obra.

Con el ejemplo de Hildebrand, Worringer indica cómo, siguiendo todos estos criterios, los objetos sensibles quedarían liberados, gracias a la creación artística, de la falta de claridad generada por la tridimensionalidad en su realidad orgánica. Al mismo tiempo, pretende demostrar en qué medida su aparición plástica sobre el plano, sin intentar trasladar a él la confusión de la ilusión artificiosa y efectista de la tercera dimensión, convierte a la obra de arte en auténtica respuesta a la necesidad interior del hombre, en su anhelo por una relación en paz con su entorno. Este proceso y su efecto así definidos son los elementos determinantes del afán de abstracción, que mueve al hombre «como un impulso de redimirse, por la contemplación de un algo necesario e inalterable, de la contingencia de lo humano en sí, de la aparente arbitrariedad de la existencia orgánica»³⁶.

Contemplando el arte derivado de la proyección sentimental, de la conciencia reconciliada entre hombre y mundo, el hombre afirma su propio yo, dice Worringer, pues no es el objeto el que da la felicidad sino yo mismo gozando de mí a través el objeto, proyectándome en él, por reconocer en él una semejanza con aquello amable para mí en la naturaleza con lo cual me identifico. En cambio, en esta otra vivencia del hombre frente al arte abstracto, nacido del afán de abstracción, de redención de una relación tensa y confusa con el mundo, el hombre pone su actividad no en sí, sino en el objeto, pues al no hallar con la naturaleza esa unidad reconciliada, no se reconoce semejanza con ella en la obra de arte, sino objeto en sí mismo donde encontrar esa presupuesta relación serena del hombre con el mundo. No se goza estéticamente de ese estado de paz a partir del objeto artístico por ser éste un reflejo de la amable naturaleza, sino que se goza estéticamente en el objeto, como elemento único y no semejante a ningún otro amable natural con el que el hombre tenga relación. Aquí el arte alcanza para Worringer, recordemos, su carácter trascendente y espiritual.

Este goce estético puramente artístico del que nos habla *Abstraktion und Einfühlung* tiene mucho que ver con la disposición del ánimo de un espectador frente a las obras con las cuales abríamos este artículo —*El talismán* o los referidos bodegones de Cézanne—, propuestas como momentos determinantes en la aparición y desarrollo del arte moderno, y dentro de él de la abstracción. Unos planteamientos visuales y, en el caso de Denis, también teóricos, estrechamente vinculados a las teorías formalistas, cuya semilla encontrábamos en Konrad Fiedler, y en combinación con los planteamientos psicológicos de Lipps, acabamos de ver cómo hallan su continuidad en Adolf von Hildebrand y sobre todo en Worringer. En esta línea, y en conexión tanto con el arranque de la misma en el panorama francés, como con este punto al que acabamos de llegar en el ámbito teórico alemán, enunciábamos ya la importancia de los escritos del inglés Roger Fry. Seguiremos recogiendo con él todos estos planteamientos conectando las manifestaciones artísticas en Francia, Alemania e Inglaterra a

comienzos de siglo, como nos hemos propuesto, para proceder, a partir de Fry, con la sugerencia de diversos ejemplos donde encontrar la realización efectiva y práctica de estos presupuestos teóricos hasta ahora analizados, con el fin, tal como se anunciaba al principio del artículo, de encontrar posibles claves para reconocer la belleza del arte abstracto, antes de preguntarnos también por sus caminos futuros.

Así, decíamos que tan sólo tres años después de la aparición tanto del artículo de Denis sobre Cézanne, como del estudio en forma de tesis doctoral de Worringer sobre la abstracción, tenía lugar en Inglaterra aquella exposición de los artistas *Post-Impresionistas*, organizada por Fry, quien a su vez traducía para sus lectores ingleses el artículo del pintor Nabi, tras haber ya escrito sobre él en el mismo año de su muerte. La recepción de esta exposición entre el público fue en gran medida negativa, apareciendo, según el propio Fry, duros comentarios acerca de Cézanne, acusándole de torpeza e incapacidad. A pesar de ello, o debido a ello, en 1912 organiza una segunda exposición de artistas post-impresionistas, escribiendo en esta ocasión para el propio catálogo de la misma el artículo «The French Group». En este texto expresa clara y contundentemente el porqué de su admiración hacia estos pintores:

«El objetivo de estos artistas no es mostrar su destreza o proclamar sus conocimientos, sino sólo trata de expresar ciertas experiencias espirituales mediante formas pictóricas y plásticas. [...] Estos artistas no pretenden dar lo que, después de todo, sólo puede ser un pálido reflejo de la apariencia real, sino estimular la convicción de una realidad nueva y definida. No pretenden imitar la forma, sino crear forma; no imitar la vida, sino encontrar un equivalente para la vida. [...] No aspiran a la ilusión, sino a la realidad»³⁷.

Y no serán éstos los únicos textos dedicados por Fry a Cézanne, a quien considera el creador en conjunto de la estética post-impresionista, pues con motivo de la publicación asimismo del libro escrito en esta ocasión por Ambroise Vollard en 1917 sobre el pintor francés, Fry redacta un artículo reseñándolo, aparecido en *The Burlington Magazine* en agosto de ese mismo año. De este libro dirá Fry que «si llegara a ser tan conocido como merece, se puede conjeturar que habría diez personas fascinadas por Cézanne, por cada una que recorriera las calles para ver sus cuadros»³⁸ y desea que «cuando llegue el momento adecuado para la completa apreciación de Cézanne, el libro de Vollard será el documento más importante que exista. [...] Se debería convertir en una biografía clásica»³⁹.

Destaca cómo una de las mayores preocupaciones de Cézanne registrada por Vollard era la de considerarse incapaz de «expresar su “sensación” de tal forma que su significado se hiciera evidente para el mundo»⁴⁰, al tiempo que aprovecha aquí, al hilo

de esta reseña, para manifestar su alta estimación hacia el pintor de Aix-en-Provence. Y es que para Fry éste era la «materialización perfecta del carácter de artista», «respondía al tipo del artista en su forma más pura y absoluta», decía «dudo de que en toda la gran galería de la pintura de Vasari haya un tipo más completo de “original”»⁴¹. Da cuenta de algunos de sus rasgos íntimos y personales reunidos por el marchante, sin dejar de esbozar en una corta frase el tema desarrollado por él mismo unos años más tarde en otro libro: la evolución de Cézanne. Llegará un momento, avanzada su obra, concretamente en el retrato de *Mme. Cézanne en el invernadero* [Imagen 4], en que «la plasticidad se ha convertido en lo más importante»⁴².



Imagen 4
Mme. Cézanne en el invernadero,
Paul Cézanne, 1891

Diez años después será cuando profundice en este aspecto de la obra del francés, en su evolución, cumpliendo un deseo sugerido ya al comienzo del artículo anterior, habiendo dejado caer la idea al decir: «llegará el momento en que nos será necesario un estudio completo de la obra de Cézanne, un juicio prudente acerca de su realización y su posición; probablemente, de momento, sería temerario intentarlo»⁴³, a la vista sobre todo, podemos presumir, de las críticas recibidas por las exposiciones post-impresionistas, como acabamos de ver. Parece ser que 1927 era un buen momento para publicar su obra definitiva sobre el pintor bajo el título *Cézanne: A Study of His Development* (*Cézanne: un estudio de su evolución*).

Entre estas dos fechas, 1917 y 1927, aparecerá otro texto en Inglaterra en el cual se indica igualmente con claridad, y de modo incluso más explícito en el título, el cambio esencial que supuso la nueva estética de Cézanne y su influencia sobre los artistas contemporáneos. Nos referimos al libro *Since Cézanne* (1922), escrito por Clive Bell, amigo de Fry, y quien bajo el influjo de éste y sus teorías, así como por la admiración compartida hacia estos nuevos pintores, acuñó la expresión «forma significativa» como uno de los centros principales de ese cambio esencial, y lo haría en su libro *Art*, publicado en 1914, donde recoge sus reflexiones sobre arte y estética.

En el primer texto, Bell, califica de vituperación vulgar a todas las críticas vertidas aún sobre la figura de Cézanne, y afirma que, por el contrario, en él se halla el punto culminante entre el Impresionismo y el movimiento contemporáneo⁴⁴. Alentado por la emisión de esos juicios negativos expone qué es lo verdaderamente importante en sus obras, por qué esas críticas no tienen, bajo su punto de vista, ninguna razón de ser, considerando que quizá fueron lanzadas contemplando la obra de Cézanne de un modo por completo superficial, pues, según Bell, «lo importante en su arte es, desde luego, la belleza de sus ideas y la fuerza de su búsqueda, la indiferencia hacia la verosimilitud no es más que el signo exterior y visible de su don interior y espiritual»⁴⁵.

Pero tal como decíamos, si Fry nos habla de Cézanne sobre todo en sí mismo, sin dejar por ello de apuntar su importancia capital para las generaciones posteriores, el acento en este último punto es más intenso en el caso de Bell. Ambos se conocieron en un tren que unía Cambridge y Londres, donde mantuvieron ya un interesante intercambio de impresiones sobre el arte y los artistas, conservando desde entonces una estrecha amistad, llena de ricas aportaciones en el ámbito de la estética y la crítica de arte. Coinciden en la gran mayoría de sus valoraciones sobre el arte contemporáneo, entre ellas, por supuesto, en sus consideraciones sobre Cézanne, a quien Bell tiene en la misma elevada estima que su amigo, hasta afirmar que «es demasiado grande para ser enmarcado en un proceso histórico, es una de esas figuras que dominan una época y no se adapta a ningún encasillamiento»⁴⁶.

Define a Cézanne como el inspirador del «movimiento contemporáneo», y no resulta sencillo para Bell medir la gran deuda contraída por el arte contemporáneo con este artista, le resultaba muy difícil encontrar «un sólo artista moderno importante del cual Cézanne no sea su padre o su abuelo, pues no hay influencia comparable a la suya»⁴⁷. Su franqueza y novedad transgresora era lo que le hacían tan atractivo para las nuevas generaciones. Esta honestidad reside para el inglés en haber prescindido de todo lo superfluo y carente de sentido en la pintura, centrándose únicamente en «la creación de la forma completa e intrínsecamente autónoma y significativa»⁴⁸. Una audacia tal que le vale el calificativo de «Cristobal Colón del nuevo continente de la forma»⁴⁹,

donde «descubrió métodos y formas que revelaron un panorama de posibilidades, más allá del cual nada ya podía verse. Con el instrumento que él inventó cientos de artistas que aún no han nacido tocarán sus propias canciones»⁵⁰.

De este modo «para los jóvenes pintores de 1904, y más allá, Cézanne llegó como un libertador, liberó a la pintura de todas las convenciones que se habían quedado obsoletas y convertidas nada más que en impedimentos para la expresión»⁵¹. A dichas convenciones las coloca Bell en radical oposición a las novedades fraguadas dentro del movimiento a cuya cabeza bien puede ponerse, bajo su criterio, también a Cézanne, tal como ya hemos visto afirmaba Fry. Mientras «la tradición manda, ordena al pintor ser fotógrafo, acróbata, arqueólogo y escritor, el Post-Impresionismo le invita a convertirse en artista», y sigue Bell, «lo que yo le diría al hombre genial y al estudiante con talento es “no pierdas tu tiempo y energía en cosas que no tienen importancia, concéntrate en lo que sí la tiene, concéntrate en la forma significativa”»⁵².

Con estas afirmaciones puede ir vislumbrándose a qué se refiere con aquella expresión arriba citada, «forma significativa», o lo que es lo mismo, el paso decisivo dado por Cézanne según Bell para el desarrollo de todo el arte posterior. En su capítulo de *Art*, titulado «The debt to Cézanne» («La deuda con Cézanne»), explica esta afirmación con claridad:

«La ciencia no hace ni satisface a un artista y quizá Cézanne vio lo que los grandes impresionistas no pudieron ver, que, aunque pintaban cuadros exquisitos, sus teorías habían llevado al arte a un callejón sin salida. Así, mientras él trabajaba en un rincón de la Provenza, totalmente apartado del esteticismo parisino, del baudelairismo y whistlerismo, buscaba constantemente con qué sustituir la mala ciencia de Monet. Y en algún momento de 1880 lo encontró. En Aix-en-Provence tuvo una revelación que abrió un abismo entre el siglo XIX y el XX. Mirando el paisaje que le era tan familiar, lo entendió no como una manifestación de luz, ni como un jugador más en el juego de la vida humana, sino como un fin en sí mismo y en un objeto cargado de una intensa emoción. Todo gran artista ha visto el paisaje como un fin en sí mismo, como pura forma, como se suele decir. Cézanne hizo sentir a una generación de artistas que, comparado con su significado como fin en sí mismo, todo lo demás sobre el paisaje es despreciable. Desde ese momento en adelante, Cézanne se dispuso a crear formas que expresaran la emoción sentida ante aquello aprendido a mirar de nuevo. La ciencia se convirtió en algo irrelevante como objeto. Todo puede ser visto como pura forma, y tras la pura forma se esconde la significación misteriosa que emociona hasta el éxtasis. El resto de la vida de Cézanne es un esfuerzo continuo por capturar y expresar el significado de la forma. [...] Imagina una barca

completamente sola, apártala del hombre y de sus urgentes quehaceres y fabulosas historias, ¿qué queda? Qué sino la pura forma, y lo que hay tras ella es lo que le da su significación. Esta es la emoción que Cézanne experimentó y por cuya expresión gastó su vida»⁵³.

Para Bell, este es Cézanne, «el modelo de artista perfecto», el creador de formas consagrado a una sola cosa en su pintura: «la expresión de su sentimiento de la significación de la forma»⁵⁴.

Mostrar la emoción vivida en la forma misma, pura y plástica, es podríamos decir, la fórmula condensada de la pintura de Cézanne tanto a los ojos de Bell como de Fry. Ofrecerla en sí misma, sin referencias, perseguida en medio de una lucha constante por alcanzar un sosiego que para Cézanne, sin embargo, nunca llegó, pues nunca pensó en haber alcanzado su objetivo. Se trata de una quietud pretendida como la anhelada en el movimiento propio del afán de abstracción descrita por Worringer. La pureza de las líneas que definen sus casas en las faldas de la montaña de Sainte-Victorie [Imagen 5], la neta plasticidad de los colores puros de las frutas de sus naturalezas muertas, la contundente presencia de los cuerpos de sus bañistas, configuran un universo de formas convertido en esencial referencia, como decía Bell, para los artistas de las generaciones posteriores que se moverán en el ámbito de la abstracción.



Imagen 5
Montaña de Saint Victoire,
Paul Cézanne, 1885-1895

Entre estos artistas revolucionarios y abstractos, o podría decirse también revolucionarios por abstractos, escogeremos dos de ellos por su significativo papel en la toma de conciencia, difusión y desarrollo del valor artístico, estético y plástico de la

abstracción, tal como la venimos describiendo en su gestación teórica y visual, precisamente para poder llegar ahora a este punto habiendo trazado una línea argumental definida y detallada. Nos referiremos a Ben Nicholson y a Naum Gabo.

La obra de Nicholson puede considerarse ejemplo de cómo el legado del pintor francés se ha convertido en camino a seguir en ese afán de abstracción. Herbert Read llegó a incluirle entre los artistas revolucionarios⁵⁵, esencialmente formalistas, referidos bajo diversas etiquetas, no figurativos, constructivistas, geométricos..., y abstractos en primer lugar. Junto al de Nicholson mencionaba otros nombres, los de los pintores Piet Mondrian, Jean Hélion y László Moholy-Nagy, y los de escultores como Constantin Brancusi, Bárbara Hepworth y, precisamente también, el de Naum Gabo.

Ben Nicholson, inglés como Fray y Bell, es una de las figuras señeras en la defensa del arte abstracto y en la difusión del arte moderno inglés en el periodo de entreguerras. En 1936 pudo verse en Londres la muestra *Abstract & Concrete*, en la *Lefevre Gallery*, la primera exposición internacional de Arte Abstracto en Gran Bretaña, que ya había venido circulando por Oxford, Liverpool y Cambridge, incluyendo pinturas de artistas como, además de Nicholson, el propio Gabo, Kandinsky, Giacometti, Mondrian, Arp, Calder, Henry Moore o Miró. La repercusión de esta exposición sobre el panorama artístico de la época fue de capital importancia, no sólo en la propagación de las tendencias abstractas en las artes dentro del panorama inglés, sino también en el resto de Europa, no en vano se trataba de una exposición internacional.

La promotora de la misma fue Nicolette Gray (1911-1997), hija del poeta Laurence Binyon, la única que junto con su amiga, la coleccionista Helen Sutherland, compró obra de los artistas allí reunidos, siendo las críticas emitidas al respecto, por parte sobre todo de las galerías de arte, en gran medida negativas.

Con motivo de aquella exposición, Nicholson escribe un artículo, «Notes on Abstract Art»⁵⁶, en el cual puede leerse una pequeña crónica de la repercusión de la muestra en algunos de los espectadores, así como del tipo de eco alcanzado entre los críticos. Muchos visitantes le escribieron cartas para decirle cuán cerca se sentían en sus diversas profesiones a la suya de artista, pues encontraban semejanzas entre las formas por él dispuestas en sus obras y aquello en lo que estos espectadores ocupaban su trabajo, como le ocurrió a un ingeniero diseñador de yates. En cambio, muchos críticos parecían más preocupados a la hora de enfrentarse a las cuestiones abiertas por el arte abstracto que a éste en sí mismo, es decir, por debatir si aquello era arte o no, y por qué podría considerarse tal en su caso «siendo tan diferente a Tintoretto». Aquellos primeros entendían, según Nicholson, la raíz del tema mucho mejor que los expertos críticos, frente a los cuales adopta una posición no exenta de dureza al afirmar que

cuando éstos anuncian o predicán la muerte del arte abstracto, muestran la misma confusión respecto a la libertad de la forma y el color como la de los dictadores respecto a la libertad humana.

Por otro lado, describe de forma entusiasta y sencilla en qué consiste realmente el arte abstracto y cuál es la disposición más acertada para poder disfrutar con él. Gracias al arte abstracto han sido liberadas las fuerzas de la forma y del color, ambos parte esencial de nuestras vidas, ahora bien, cuando un artista utiliza estos elementos de forma libre y creativa, pueden alcanzar una potencia extraordinaria. El arte abstracto no es, precisamente por ello, una huida de la realidad por parte del artista, sino todo lo contrario, pues no hace sino introducir de nuevo el arte en la vida diaria, «sólo que, como sucede con la mayoría de las ideas religiosas, poéticas, científicas, musicales o artísticas más profundas, su hondo significado únicamente es comprendido por unos pocos, mientras que para otros pasa desapercibido aunque pase a formar parte de sus vidas.[...] Un Rafael no es una pintura en la *National Gallery*, es una fuerza activa en nuestras vidas»⁵⁷.

El tema de debate principal en el panorama artístico en aquellos años, dice, es la cuestión de la imitación. La gente se pregunta qué representa una pintura, una escultura o una construcción, cuando deberían preguntarse más bien qué se supone representa un árbol. No se trata de imitarlo, sino de crear un «equivalente», como «pura expresión, pictórica o escultórica»⁵⁸. En esto consiste la liberación de la forma y del color. En un bodegón, por ejemplo, las formas parecen no estar enteramente libres sobre el lienzo, sin embargo:

«las formas están libres en la medida en que cada objeto puede ser visto desde tantos puntos de vista como quieras. Al mismo tiempo, los colores son libres: el verde botella para el plato, el color del plato en la mesa, o como tú quieras, y sencillamente trabajando así no obtendrás una naturaleza muerta con objetos, sino una equivalencia de algo más parecido a un reno atravesando un bosque en invierno, entre caminos y montañas, en medio de las luces y las sombras de Arizona, Cornwall o la Provenza, y en algún momento separarás las formas de los objetos más simples, las convertirás en la base de tu obra, y trabajarás no sólo con libertad en el color, sino también en la forma. [...] Parece que el resultado visto en superficie resulta más simple, pero el impacto de la idea es más directo y por ello más poderoso»⁵⁹.

En no pocas ocasiones se piensa en el arte abstracto como una manifestación de relaciones matemáticas o intelectuales entre las líneas, las formas y los colores, Nicholson aclara como nada de esto está presente en una obra de arte abstracto. «Un

cuadrado o un círculo en arte no son nada en sí mismos, sólo cobran vida mediante el uso instintivo e inspirado que un artista puede hacer de ellos para expresar una idea poética»⁶⁰. Pretender percibir esta intencionalidad intelectualmente, en lugar de instintivamente, no es más que una barrera, siendo este lenguaje únicamente accesible por aquellos que no ponen este tipo de obstáculos.

La impresión obtenida a partir este artículo sobre la crítica hacia la abstracción, es la de haber sido entendido en líneas generales como una huida de la realidad, dudoso de poder ser calificado como arte por su apariencia y por tanto, difícil de comprender, un lenguaje complejo únicamente accesible para unos pocos. Ante esta posición, Nicholson lanza por escrito esta apología en favor del arte abstracto, que, a su juicio, «lejos de ser una expresión limitada y entendible sólo para unos pocos, es un lenguaje poderoso, ilimitado y universal»⁶¹.

La implicación de los artistas en la defensa de este arte continúa intensificándose en esos años, pues el otro artista al cual íbamos a referirnos, Naum Gabo, compañero de Nicholson en esta exposición *Abstract & Concrete*, llevará a cabo también, tanto junto al pintor como individualmente, una defensa teórica de la abstracción mediante la redacción de textos diversos y varios artículos⁶². La colección más importante la editan juntos en 1937 Nabo y Nicholson junto al arquitecto John Leslie Martin, dentro del libro titulado *Circle, International Survey of Constructive Art*. El texto «The Constructive Idea in Art» de Nabo sirve de introducción a una serie de ensayos escritos, entre otros, por Mondrian, Herbert Read, Le Corbusier, o Henry Moore, con títulos tan sugerentes como «Plastic Art and Pure Plastic Art», «The Faculty of Abstraction», «The Quarrel of Realism», firmados por los tres primeros respectivamente.

Gabo designa con la expresión «idea constructiva en el arte» el fundamento del arte abstracto. Acabamos de ver cómo para Nicholson dicha base se encontraba en su principal logro, es decir, en la liberación de la forma y el color, teniendo este proceso como consecuencia la recuperación del arte para la vida, o, una llamada a reconocer su fuerza exclusiva y vital; para Gabo, la base de esta idea descansaba exactamente en los mismos pilares, «en un enfoque completamente nuevo de la naturaleza del arte y de sus funciones en la vida», en la «completa reconstrucción de los medios en los diferentes dominios del arte, en las relaciones entre ellos, en sus métodos y en sus objetivos»⁶³. Refuerza Gabo lo propuesto ya por Nicholson afirmando cómo los dos elementos fundamentales integrantes de estos postulados son el contenido junto con la forma, siendo ambos además absolutamente inseparables, una unidad indisoluble. Hasta la aparición de este arte abstracto, en aquellas obras donde la principal preocupación era la de representar el aspecto externo del mundo, uno de los dos elementos —contenido o forma— predominaba sobre el otro, cuando los dos, según el escultor, han de actuar

como esa unidad que constituyen, «proceder en la misma dirección y surtir el mismo efecto»⁶⁴.

Si el artista no trabaja teniendo en cuenta este principio, el arte no podrá renovarse, y es precisamente esta transformación la que trae consigo el arte abstracto, porque:

«ha revelado una ley universal: que los elementos de una obra de arte visual, como líneas, colores, formas, poseen sus propias fuerzas de expresión independientemente de cualquier asociación con los aspectos externos del mundo; que su vida y su acción son fenómenos psicológicos autocondicionados, enraizados en la naturaleza humana; que esos elementos no son elegidos por convención por ninguna razón utilitaria o de otra índole como lo son las palabras y las figuras, no son meramente signos abstractos, sino que están ligados inmediata y orgánicamente a las emociones humanas. La revelación de esta ley fundamental ha abierto un vasto campo nuevo en el arte concediendo la posibilidad de expresión a esos impulsos y emociones humanos que han sido descuidados. Hasta ahora, estos elementos han sido desvirtuados al recurrirse a ellos para expresar todo tipo de imágenes asociativas que podrían haberse expresado de otro modo, por ejemplo, en literatura y poesía»⁶⁵.

Gabo concibe el arte como algo exclusivamente creativo, entendiendo la creatividad como «todo trabajo material o espiritual que está destinado a estimular o perfeccionar la sustancia de la vida material o espiritual»⁶⁶. El artista, o el genio creativo del hombre, su mente creadora, si tomamos los mismos términos empleados por el escultor, tiene así «la última y decisiva palabra en la construcción definitiva de toda nuestra cultura, [...] sólo de esta parte [del genio creativo del hombre] deriva toda la energía necesaria para su edificación material y espiritual»⁶⁷. No está lejos esta concepción del artista, de la definición de naturaleza creativa en hombre dada por Fiedler ya en 1789, pues para el alemán «la posición en la que el artista se encuentra con el mundo no es una relación voluntaria elegida con las cosas, sino que le viene dada por la naturaleza; la relación que establece con las cosas no es derivada, sino inmediata; la actividad espiritual con que se enfrenta al mundo no es arbitraria, es necesaria, y el resultado al que llega no es subordinado ni prescindible, sino supremo y totalmente imprescindible para el espíritu humano si no quiere mutilarse a sí mismo»⁶⁸. Igual que para el escultor ruso, según Fiedler «la vida sin esfuerzo creativo es impensable, y todo el curso de la cultura humana es un esfuerzo continuo de la voluntad creativa del hombre»⁶⁹.

Y no será esta la única semejanza entre ambos, pues puede reconocerse en sus afirmaciones una línea de continuidad entre aquellas primeras teorías de la *Sichtbarkeit*, hasta estos paulatinamente más afianzados presupuestos del arte

abstracto. Si Fiedler consideraba cómo «en la medida en que el artista parece conocer y revelar, en cierto sentido, la naturaleza, no reconoce y revela algo que existiera con independencia de su actividad, al contrario, es su actividad la que lo produce»⁷⁰ y ve en la obra de arte «una realidad espiritual totalmente original y plenamente autónoma»⁷¹, esta idea es retomada por Gabo cuando afirma que la función del arte no es la representación del mundo, pues no se le puede exigir una tarea propia no de una actividad de orden espiritual, sino científico. En este sentido, Gabo encarna la concepción de artista presente en las teorías Fiedler, pues «no es el artista quien necesita la naturaleza, sino más bien la naturaleza al artista. No sólo sabe valorar, de forma distinta, lo que la naturaleza le ofrece, sino que es la naturaleza la que en cierto sentido adquiere una existencia más rica y superior para el artista y para todo el que sea capaz de seguir su camino gracias a la actividad del artista»⁷². Así era, efectivamente el sentir de Gabo sobre su condición como tal, revelado en sus palabras sobre la relación del hombre con el mundo a través de la creación artística desde el comienzo de la historia:

«El hombre no ha estado ocupado con nada más que el perfeccionamiento de su mundo. Para encontrar los medios para la realización de esta tarea, el artista no necesita buscar en el mundo externo de la naturaleza; él es capaz de expresar sus impulsos en el lenguaje de esas formas absolutas que están en la posesión sustancial de su arte. Esta es la tarea que nos hemos propuesto los artistas constructivos, la que estamos haciendo y esperamos continúe en la generación futura»⁷³.

La publicación de esta recopilación de textos esenciales para conocer el tema que nos ocupa en este artículo, la cuestión de la belleza en el arte abstracto, va a coincidir con la disolución de un grupo al que pertenecieron gran parte tanto de los artistas que expusieron en 1936 en Londres, como de los que firmaron los textos de *Circle*, y cuya referencia resulta igualmente esencial en el marco de estos primeros pasos de la abstracción contemporánea. En el año 1931 nacía en París —regresamos de nuevo a Francia— el grupo *Abstraction-Création*, gracias a la iniciativa del belga Georges Vantongerloo, y de August Herbin, Jean Hélion, F. Kupka y Hans Arp. En tres años el grupo alcanzó el número de cincuenta miembros, así como el de más de cuatrocientos simpatizantes dispersos por Inglaterra, Suiza, Alemania, Italia o Polonia. Entre 1932 y 1936 llegaron a editar seis ejemplares de su publicación anual *Abstraction-Création. Art non figurativ*. En ella, los artistas participantes acompañaban la reproducción fotográfica de una de sus obras con un pequeño texto para explicarla a los lectores. Tanto Gabo como Nicholson participaron con sus aportaciones en esta publicación hasta la disolución del grupo en 1937, ocasión para proseguir enunciando y defendiendo los fundamentos del arte abstracto, por ejemplo mediante la oportunidad

de estar presentes en la muestra de Nicolette Gray y con la publicación de *Circle*. A su vez, este grupo, *Abstraction-Création*, recogía el testigo de otro de aún más breve vida, *Cercle et Carré*, fundado también en París, en el año 1929 por iniciativa del poeta y crítico de arte Michel Seuphor y de Joaquín Torres García. Su primera, y única exposición, con escasísimo éxito fue organizada en abril de 1930 en la *Gallerie 23*, en París.

Una de las motivaciones principales para la creación de este grupo fueron, de nuevo, las incisivas críticas, lanzadas en este caso por Carl Einstein respecto a este nuevo arte abstracto, sobre todo a raíz de las primeras exposiciones o incursiones en galerías de estos artistas, como las de Arp o Mondrian en Zurich a comienzos de la década. Acusaba a este arte de, subrepticamente, esconder bajo estas formas consideradas como puras, significaciones ajenas a éstas, más bien empleadas como medios para remitir a otras realidades, considerándolo a su vez un instrumento de propaganda moral y espiritual. En respuesta a estas incisivas valoraciones, Seuphor, quien ya había entrado en contacto con Mondrian, Arp, o Torres García en los años 20, decide fundar este grupo en París, reivindicando ya el carácter autónomo, puro, lógico y universal, del arte abstracto, tal como reclamaran después, veíamos, Nicholson y Gabo. En parte, este grupo nacía igualmente como respuesta al Surrealismo, considerado por Seuphor como un movimiento literario, cuyo radio de acción se había extendido hasta los artistas, ejerciendo sobre ellos una notable influencia negativa, al permanecer anclado en la tradición narrativa por un lado y carecer de sentido, por otro. Del mismo modo, su intención era la de responder a las críticas proferidas por Christian Zervos en *Cahiers d'art* en el año 1930, quien tachaba al arte abstracto de ser «cerebral, árido, seco y pobre»⁷⁴.

La postura de Seuphor se alzaba reivindicando una plástica pura alcanzada poniendo en el centro de la creación artística el significado propio de la forma, y no mediante la reproducción de las cosas del mundo a través de las formas, tal como ya afirmaran —insistimos— Fiedler y Hildebrand, Fry y Bell. El resultado de este proceso es una realidad purificada, según el belga, que adopta diferentes formas: en Kandinsky es expresión de la “vida interior”, en Mondrian del “significado universal” y en Delaunay del “alma lírica del color»⁷⁵.

Llegados a este punto y una vez realizado este recorrido, puede comprobarse cómo los presupuestos sobre los que descansa el arte abstracto vienen siendo los mismos desde sus inicios, mostrando así cada uno de los artistas y teóricos abanderados en su defensa una singular coherencia argumental en sus postulados, tanto a nivel personal como en conjunto. Este itinerario revela, a su vez, otro fenómeno interesante, cómo la transmisión del testigo de la abstracción en el arte contemporáneo se sucede de un

grupo a otro de artistas, unidos por una misma conciencia artística y un común deseo de postulación comprometida y defensa de la misma. Constatar este hecho nos invita a regresar de nuevo hasta el texto de Worringer, pues en esta historia de la abstracción se evidencia otra de las afirmaciones del alemán. Y es que, según él, cuando, en el contexto de la proyección sentimental, el dominio intelectual hace al hombre sentirse seguro de sí, pierde la noción de conjunto, autoafirma su yo y desaparece la capacidad instintiva de la creación artística, «el hombre, ya individuo, se había desprendido de la muchedumbre. Sólo la fuerza dinámica que descansa en una muchedumbre ligada estrechamente por un instinto común, había podido crear desde sí misma estas formas de suprema belleza abstracta»⁷⁶.

Recupera Worringer para nosotros el término belleza, sobre el cual reflexionamos en este estudio a partir del fenómeno artístico de la abstracción. Y no nos lo recuerda aislado, sino acompañado de estos dos calificativos «suprema belleza abstracta», de la que, según su visión y la del resto los nombres relacionados con este universo aquí estudiados, es capaz la fuerza creadora del hombre cuando verdaderamente persigue como objetivo la creación de una realidad habitante del mundo que lo rodea, y al mismo tiempo habitada por él, y no la ejecución virtuosa de una mera copia de las cosas del mundo. La propuesta final de este artículo es la de intentar responder a la cuestión presentada al comienzo del mismo, recordemos: ¿Es posible encontrar belleza en la abstracción?, ¿o lo que sucede es que hacia donde señala la búsqueda de la belleza en la abstracción supone otra forma de mirar el arte, pues éste tiene una belleza de orden exclusivo incomparable al de la realidad natural? La respuesta a estas cuestiones bien podrían ser otras preguntas: ¿Es la lección del arte abstracto esta precisamente, que es necesario educar la mirada no sólo para encontrar bello un lienzo donde sólo pueden reconocerse líneas rectas y superficies planas de color, sino también, como decía Nicholson, aprender que «un Rafael no es una pintura en la *National Gallery*, sino una fuerza activa en nuestras vidas? ¿Podría responderse que su belleza reside precisamente en enseñar a ver en el arte una fuerza que trasciende, en el sentido más pleno de la palabra, la mera superficie de las cosas y que no hemos de acostumbrarnos a vivir con él, sino a reconocer la vida única y exclusiva que habita en él y que alimenta la nuestra?

Estas mismas cuestiones fueron recuperadas por las generaciones futuras a las que se refería Gabo, pues recientemente, en el 2015 se inauguraba una exposición en la *Whitechapel Gallery* de Londres, haciendo precisamente un recorrido a lo largo de todo un siglo de arte abstracto, desde 1915 hasta la actualidad, es decir, desde *Cuadrado negro sobre fondo blanco* [Imagen 6], de Malevich hasta la actualidad. Como si fuera un reencuentro entre viejos amigos y ocasión abierta de los nuevos en la materia para conocer a los maestros, la muestra albergaba más de cien obras de cien

autores activos a lo largo de esos años, como Carl Andre, David Batchelor, Dan Flavin, Andrea Fraser, Piet Mondrian, Gabriel Orozco, Hélio Oiticica, Aleksandr Rodchenko, Sophie Taeuber-Arp, Rosemarie Trockel, Theo Van Doesburg y Andrea Zittel. Poniendo además en diálogo a la abstracción de origen europeo con la de Medio Oriente (Nazgol Ansarinia), la estadounidense (Peter Halley), o la hispanoamericana (Armando Andrade Tudela).

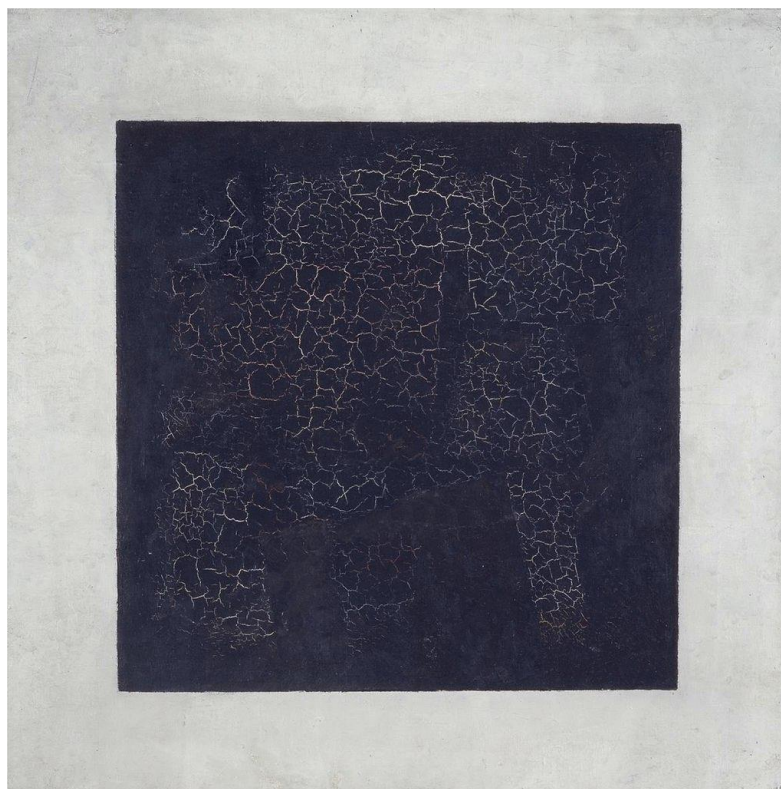


Imagen 6
Cuadrado negro sobre fondo blanco,
Kazimir Malevich, 1915

Esta última muestra citada es testimonio de la actualidad de la abstracción propiamente, así como de las cuestiones que la rodean, entre ellas también la de la belleza artística. Su continuidad y presencia en el arte actual parecería responder entonces a la existencia de esa *necesidad interior* en el hombre de la que nace el arte, a la cual se referían Fiedler, Fry, Nicholson, o Gabo, y, por lo tanto, dicha presencia del arte abstracto en nuestros días daría cuenta así de su origen y destino trascendentales y de cierto orden espiritual en su esencia. Quizá sea ahí donde resida su belleza, la belleza del arte abstracto. Primeramente, ya lo decíamos, en advertirnos, cual si fuera una señal luminosa, de la fuerza profundamente vital ejercida por el arte en la vida humana; después, en intentar desacostumbrar nuestros ojos de contemplar una belleza dada, para invitarnos a buscar una genuinamente creada; y, finalmente, en ser declaración abierta, sin interferencias, de cómo la belleza del arte es exclusiva y su esencia no se halla en manifestarse en la pura apariencia, pues no puede encontrarse en

un lugar ajeno al interior del hombre mismo, sin involucrarle plenamente, sino que consiste en responder a esa *necesidad interior*, razón de ser del arte. En definitiva, quizá la belleza del arte abstracto consista, precisamente, en despertar nuestra conciencia ante la esencia del arte en general y su vasta dimensión, más allá de las salas de exposiciones y las galerías, en ofrecernos un punto de reencuentro y reconciliación con lo genuino de la expresión artística, en decirnos claramente, en forma y fondo, sin fingimientos y prescindiendo de lo superfluo, que la belleza de todo arte consiste en que éste sigue existiendo.

¹ Denis, Maurice. «L'Influence de Paul Gauguin», en *Théories, 1890-1910; du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. París: L. Rouart et J. Watelin Editeurs, 1890, pp. 166-167. (Traducción propia).

² Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*. Tomo II. Madrid: Colección Austral, nº 505. Editorial Espasa Calpe, 1960, pp. 283-284.

³ Denis, *op. cit.*, nota 1, p. 167.

⁴ El término *nabi* proviene del hebreo *nebi'im* (נביאים) que significa «profeta», en referencia a los libros de los Profetas que componen la segunda parte de la Biblia Hebrea, la *Tanaj*, entre la *Torá* y los *Ketuvim*.

⁵ Esta pintura fue adquirida inmediatamente por el amigo del pintor, André Gide, quien lo conservará hasta 1928, momento en que lo entrega al Museo de Luxemburgo en París, para pasar después al Museo Nacional de Arte Moderno de la misma ciudad en 1977 y en ese mismo año al Museo d'Orsay, donde puede verse en la actualidad.

⁶ Denis, Maurice. «Cézanne», en *op. cit.*, nota 1, pp. 245-261. Todas las referencias y citas incluidas en el texto pertenecen a este artículo de Denis. (Traducción propia).

⁷ *Ibid.*, p. 250.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁰ *Ibid.*, p. 252.

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p. 253.

¹³ *Id.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 254.

¹⁵ *Ibid.*, p. 258.

¹⁶ En esta línea, junto a Konrad Fiedler, pueden citarse también los nombres de Johann Friedrich Herbart o a Robert von Zimmermann.

¹⁷ Las teorías de Lipps serán compartidas por Robert Vischer y Johannes Volkelt.

¹⁸ Pueden encontrarse referencias a este acontecimiento y un fragmento del artículo en la biografía de Fry escrita por Virginia Woolf. Woolf, Virginia. *Roger Fry, a Biography*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1940, pp. 111-113.

¹⁹ Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 89.

²⁰ Riegl, Alois. *Stillfragen*. Berlín: Georg Siemens Verlag, 1893, p. VII. (Traducción propia).

²¹ Schmarsow, August. *Beiträge zur Ästhetik der Bildenden Künste. Plastik, Malerei und Relieffkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis*. Leipzig: Von S. Hirzel Verlag, 1899, pp. 24-25.

-
- ²² Worringer, *ibid.*, nota 19, p. 77.
- ²³ Lipps, Theodor. *Los fundamentos de la estética. La contemplación estética de las artes plásticas*. Madrid: Biblioteca Científico-Filosófica, 1923, p. 24.
- ²⁴ *Ibid.*, pp. 25 y 26.
- ²⁵ Fiedler, Konrad. «Sobre el juicio de las obras de arte plástico», en *Escritos sobre arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa, Ed. Visor, 1990, p. 65.
- ²⁶ Worringer, *ibid.*, nota 19, p. 89.
- ²⁷ Fiedler, *ibid.*, nota 25, p. 84.
- ²⁸ Worringer, *ibid.*, nota 19, p. 94.
- ²⁹ Fiedler, *ibid.*, nota 25, p. 83.
- ³⁰ Hildebrand, A. von, *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa, Ed. Visor, 1989, p. 35.
- ³¹ *Ibid.*, p. 41.
- ³² *Ibid.*, p. 46.
- ³³ *Ibid.*, p. 68.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 75.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 66.
- ³⁶ Worringer, *op. cit.*, nota 19, p. 101.
- ³⁷ Fry, Roger. *Visión y diseño*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988, pp. 197-198.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 212.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 217.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 213.
- ⁴¹ *Ibid.*, pp. 211 y 214.
- ⁴² *Ibid.*, p. 216.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 211.
- ⁴⁴ Bell, Clive. *Since Cézanne*. Londres: Chatto and Windus, 1929, p. 11. (Traducción propia).
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.
- ⁴⁶ Bell, Clive. *Art*. Nueva York: Perigee Books, 1981, p. 135. (Traducción propia).
- ⁴⁷ Bell, *ibid.*, nota 44, p. 11.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.
- ⁴⁹ Bell, *ibid.*, nota 46, p. 149.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 139.
- ⁵¹ *Ibid.*, pp. 14 y 15.
- ⁵² Bell, *ibid.*, nota 46, p. 41.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 143.
- ⁵⁴ *Ibid.*, pp. 140 y 141.
- ⁵⁵ Read, H., «What is Revolutionary Art», en Harrison, Charles; Wood Paul, (eds.). *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999, p. 502-506, p. 503. (Traducción propia).
- ⁵⁶ El artículo saldrá a la luz por primera vez en la revista *Horizon* (Londres) en octubre de 1941. En este trabajo se ha utilizado el texto incluido en *Art in Theory*, nota 55, (pp. 380-382), extraído a su vez de la versión revisada que realizaba Herbert Read en su *Ben Nicholson, paintings, reliefs drawings*. Londres: Lund Humphries, 1948.
- ⁵⁷ *Ibid.*, p. 380.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 381.
- ⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 382.

⁶¹ *Id.*

⁶² Gabo ya había firmado en 1920, junto con su hermano, el también escultor, Antoine Pevsner, el *Manifiesto Realista*, la lista detallada de una serie de puntos en los cuales fundamentaron las teorías del Constructivismo Ruso, un texto esencial en el desarrollo del Neoplasticismo y del Suprematismo, corrientes artísticas todas ellas también englobadas dentro de la abstracción.

⁶³ Gabo, N., «The Constructive Idea in Art», en *Circle. International Survey of Constructive Art*. Nueva York: Praeger, 1971, p. 6. (Traducción propia).

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ Fiedler, *op. cit.*, nota 25, p. 79.

⁶⁹ Gabo, *op. cit.*, nota 63, p. 7.

⁷⁰ Fiedler, *op. cit.*, nota 25, pp. 84 y 85.

⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

⁷² *Ibid.*, p. 84.

⁷³ Gabo, *op. cit.*, nota 63, pp. 9-10.

⁷⁴ Fer, Briony. *On Abstract Art*. New Heaven: Yale University Press, 1997, p. 58. (Traducción propia).

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ Worringer, *op. cit.*, nota 19, p. 95.