

El ambiguo transcurrir de la belleza

Compenetraciones

1. Prólogo
2. En un siglo de vastas transformaciones
3. Compenetrazioni iridescenti. Giacomo Balla
4. Max Bill
5. Colores que se compenetran
6. Las posadas españolas
7. La historia del persa y el curdo
8. François Morellet
9. Hesitate
10. Naturaleza y museos
11. Bridget Riley
12. Biografías

Apéndice: El Lavatorio de Tintoretto

La abstracción geométrica ha impregnado el arte del siglo XX. Cezanne, sus cilindros, conos y esferas, los fauves y el cubismo muestran una tendencia, pronto superada por una abstracción decididamente geométrica. Si unos artistas se adelantaron a otros en meses o en años, no tiene la importancia que la historia le ha dado, lo fundamental es que en Europa, en un corto período de tiempo se recupera para el arte las figuras geométricas elementales, el círculo en París con los Delaunay, el cuadrado en Rusia con Malevich y el triángulo en Roma con Balla, pero indudablemente la mayor trasgresión del concepto tradicional del arte es la incorporación de las estructuras de repetición con anterioridad utilizadas exclusivamente como motivos decorativos.

No todas las figuras geométricas han tenido la misma fortuna, siendo el cuadrado el gran vencedor y, por supuesto, la retícula ortogonal, seguido de las franjas y lejos de ellas, las figuras construidas con líneas diagonales o con ángulos no rectos. La elección del cuadrado y su proyección escultórica y arquitectónica, el cubo, ha sido ratificada a lo largo del siglo XX. La dura polémica sostenida por Mondrian y van Doesburg es todo un ejemplo de “triumfo” del ángulo recto, confirmado por el suprematismo, el constructivismo y el cubismo. La arquitectura también tenía una opinión al respecto y decapitó los tejados a dos aguas implantando la casa-cubo con uno de los lados como tejado.

El cuadrado crea y acota el espacio, mientras que el triángulo posibilita el movimiento y la actividad óptica. El triángulo es la figura poligonal más simple y su multiplicación uniforme produce franjas, rombos y hexágonos, transformaciones a las que el color contribuye. Por sus características y su comportamiento visual el triángulo se asocia al rombo, como ocurre en muchas tradiciones de predominio geométrico, entre ellas las textiles norteafricanas.

Las redes del arte contemporáneo se construyen concatenando las figuras geométricas elementales sin necesidad de una ligazón entre ellas. La unidad, que constituye el módulo de repetición, es simple y se une una a la otra directamente, siguiendo el método occidental de buscar lo esencial de la imagen y de depurar los accidentes.

La red cuadrangular se manifiesta como la más neutral, tanto en cuadrícula como en bloques de color y difícilmente transgrede sus características principales, homogeneidad, extensión virtual ilimitada por cualquiera de sus lados y composición no jerárquica. Incluso Warhol la utilizó como estructura en sus repeticiones serigráficas de elementos figurativos.

La yuxtaposición de franjas no es una red usual, porque la multiplicación del módulo sólo es posible en dos de sus lados, mientras que los otros dos no hay duplicación sino extensión. La característica más peculiar de esta trama es la resistencia a la jerarquía, aun en el caso de que las

franjas tengan distintos tamaños y colores, como muestran los cuadros de Barnett Newman o los de Noland.

La red triangular también tiene la posibilidad de extenderse ilimitadamente en cualquiera de sus lados, de no jerarquizar ni de privilegiar zonas de la composición pero, al romper el paralelismo con nuestro entorno arquitectónico, tiende a provocar una continua sensación de movimiento acrecentado por la “compenetración” de los colores y las formas al incidir unos en otros lo que origina rombos, hexágonos y derivados que se hacen y deshacen ante nuestra mirada. Los colores se amalgaman transformando incesantemente los contiguos y el tono medio del cuadro.

La “compenetración” es un proceso lleno de vaivenes en el que los elementos, sean colores o formas, penetran unos y en otros transformándose mutuamente. La compenetración tiende a una fusión que nunca llega porque es imposible fijar el movimiento. Las compenetraciones responden al reto que supuso el acercamiento, la comprensión y la inclusión del otro arte como el decorativo, el popular o el de distintas culturas y tiempos. Empezó con las **Compenetrazioni iridescenti** de Giacomo Balla, después Max Bill, François Morellet y Bridget Riley. Esta pintora también utilizó esta idea en sus pinturas de franjas especialmente en las de franjas curvilíneas, como también hizo Lohse.

Desde la geometría más estricta y siguiendo métodos rigurosos, Balla, Bill, Morellet y Riley han ampliado nuestra visión, nuestro conocimiento y nuestras emociones al llenar de incertidumbre y de movimiento, la firme previsión geométrica y al mostrar que los principios más estables también están sujetos al mundo efímero de las sensaciones. Las compenetraciones consiguen activar la quietud y llevar las sensaciones y la ambigüedad a la abstracción más rigurosa.

La percepción se constituye en co-protagonista de estas obras, “*expresión del espíritu humano destinado al espíritu humano*”ⁱ.

El transcurrir de la belleza, las compenetraciones.

EN UN SIGLO DE VASTAS TRANSFORMACIONES

En un siglo de vastas transformaciones, cruzado por grandes guerras, deportaciones y masacres, no es extraño que la confusión y el caos se hayan vivido como el inevitable cotidiano, como la parte oculta de la naturaleza, especialmente por muchos de aquellos que pensaron estar al otro lado del dolor y se vieron atrapados por él. Lo que el hombre controla y lo que, por el contrario, le vapulea indiferente a su voluntad, la vida y las circunstancias que escapan a su dominio provocan sentimientos y actitudes que pueden reflejarse en el arte, pero las manifestaciones artísticas no siempre están ligadas a las circunstancias vividas y no siempre el artista que denuncia la confusión, la fragilidad y las convulsiones de su entorno es el que está apresado por ellas de la misma manera que muchos de los que han sufrido la violencia y la miseria en sus propias vidas han hecho de la abstracción su camino y nadie podría pensar las necesidades que ocultan trabajos tan depurados. Para los artistas abstractos de tendencia constructivista el presente era el camino para el futuro, creían en el cambio y en la renovación de la que ellos se reconocen partícipes, en contraposición, las corrientes figurativas tendían a reflejar las eventualidades de la vida porque en su sentir la eventualidad es el reflejo más aproximado de lo que realmente somos.

Una muestra de ello podríamos encontrarla en el Unismo polaco y Max Bill que, aún con situaciones muy distintas, tienen objetivos y móviles comunes. Strzeminski y Kobra, a pesar de las dramáticas vicisitudes históricas que afrontaron, alcanzaron cotas teóricas y artísticas muy altas dentro de la más pura abstracción contando con tan sólo la fortaleza de sus espíritus y de su fe. Creían en un arte colectivo por encima de intereses y diferencias y a pesar de las adversidades que sufrieron, ambos desarrollaron sus ideas y su trabajo y ayudaron a la creación del ejemplar museo de Lodz.

La vida de Strzeminski fue muy dramática, a los diecinueve años, a consecuencia de la guerra, pierde un brazo, una pierna y la visión de un ojo, más tarde, seriamente amenazado por la invasión nazi de Polonia, tiene que esconder su trabajo y el de su mujer, Katarzyna Kobra viviendo en la más completa miseria el horror de aquellos años. Pocos años más tarde, las grandes esperanzas puestas en la revolución rusa también son traicionadas, Polonia es invadida de nuevo y de nuevo su trabajo y ellos mismos son condenados al más feroz ostracismo y, a lo largo de este transcurrir, hambre, frío y miedo pero toda esta dureza no les llevó a la denuncia, ni al lamento ni ninguna dramática circunstancia vivida se reflejó en sus trabajos, solamente abstracción y esperanza en el futuro. *“Para mí, el arte significa dos cosas, la experimentación y*

el descubrimiento formales (es decir, la formulación de una idea), por un lado, y su explotación práctica y utilitaria en la vida cotidiana, por otro...” (Strzeminski)

Y tenemos a Bill que vivió el confort de una sociedad próspera, que le permitió el desarrollo pleno de sus ideas y recompensó su trabajo. Situación opuesta a la de Strzeminski, pero una elección similar: transformar el mundo a través del arte, incidir en los objetos cotidianos y en el entorno. Ambos creían en un arte colectivo, universal y en ello estuvieron. Quien piense que Max Bill por su vida y su formación estaba abocado a esta elección, puede comprobar que artistas con situaciones vitales similares, eligieron el surrealismo o el dadá o más tarde la ironía del pop. La voluntad hace libre al hombre y por lo tanto al artista. Unismo y arte concreto, ambos dentro de las corrientes abstractas más rigurosas, se alejaron de cualquier expresión entendida como manifestación personal.

En el primer manifiesto del **Arte Concreto** de 1930 se dice escuetamente: *“El arte es universal”*. Proclama compleja, adscrita al sueño utópico y revolucionario, que bien podría haber sido dicha por un hombre de la Ilustración, sólo que para los hombres de la Revolución francesa en lo universal entraban pocas cosas, un mundo reducido, al menos más reducido que el nuestro. Actualmente lo universal tampoco incluye mucho más de lo que nos atañe privada o socialmente pero hay un miedo latente a que en lo universal entre todo y que lo que nos atañe, sea casi nada de ese todo. Los concretos se referían con este término a las imágenes y de hecho consiguieron las más universales que el arte occidental había dado hasta entonces. *“cuánto más exacto es el razonamiento, más homogénea la idea básica, cuánto más está el pensamiento en armonía con el pensamiento matemático, más cerca estamos de la estructura primaria, más universal es el arte. Universal en el sentido que se expresa directamente y sin embagues”*. También lograron un arte colectivo y un arte para la colectividad transformando el entorno a través de los productos industriales, de las nuevas construcciones y de la publicidad lo que nos colocó en el presente. ¿Quién en Europa no convive con un Braun?. La batidora o la tostadora que hay en nuestras casas posiblemente se gestaron en el Ulm de Max Bill.

La universalidad del arte para el conjunto de los concretos era un concepto utópico en constante expansión que entraba en relación con cualquier tema, lo que no tenía nada que ver con el arte internacional de entreguerras y más tarde de los artistas americanos. El denominado “arte internacional” de los años veinte se refería a un arte de tradición occidental relacionado con la arquitectura y las artes aplicadas que daba respuesta a los nuevos materiales y técnicas de construcción obviando las tradiciones locales, mientras que, después de la II Guerra Mundial el término venía a aludir a la lucha entre París y Nueva York, como mercados de arte y como centros dirigentes de la creación artística occidental.

El arte universal, en cambio, tenía una pretensión amplísima. El concepto, en sí mismo, es ilimitado. El matiz del manifiesto de Bill –(el arte) “*tiende a lo universal*”- frente a la contundente aseveración que el grupo concreto de París había lanzado tan sólo seis años antes – “*el arte es universal*”- es muy significativo y marca la diferencia entre el primer grupo concreto, pionero, vanguardista y de talante utópico y la siguiente generación, mucho más pragmática. Gracias a un diseño industrial visionario, que nunca entró en conflicto con el arte, alcanzaron el sueño constructivista de mejorar las condiciones de vida y de adecuar el entorno a las profundas transformaciones que se estaban produciendo. Universal, sencillo, directo y claro son cualidades que definen buena parte del arte abstracto geométrico el cual, una vez superadas las primeras reticencias, bien como estructura interna o bien como imagen del mundo, se infiltró en todos los estamentos de la sociedad desvelando algo muy conocido, universalmente conocido.

Pero si las guerras no les impidieron a Streminski, a Kopro y a tantos otros llevar a cabo una obra transformadora y visionaria, la extensión de los proyectos a la sociedad se hizo posible en países más favorables a la libertad y a la vida en los que se respaldaba la ejecución de éstos. Bill pudo llevar a cabo la mayor parte de sus ideas.

En los años cincuenta la situación es muy distinta, la heroica actitud de transformación y de confianza en el futuro se había disipado, porque en muchos sentidos el futuro ya había llegado. Los artistas no se implican con la sociedad moderna industrial sino exclusivamente con el arte. Morellet empieza a trabajar en esos años. Para él hubiese sido una redundante incongruencia buscar un nexo de unión entre su trabajo artístico y su trabajo como director (y propietario) de una floreciente fábrica de cochecitos para niños. Tampoco le interesa el diseño y zanja esta cuestión con una frase muy explícita: “*El espíritu matemático de la Alhambra de Granada me ha influido mucho más que el espíritu matemático necesario para hacer un balance*”, qué distinta sería la actitud de Max Bill con una fábrica entre las manos. Para François Morellet el arte tiene que ver con “*un placer estético profundo y aún más con una comprensión cada vez mayor de nuestro propio sentimiento estético*”. En Francia la cultura, sea pintura, literatura, cine, etc, es considerada un bien en sí mismo, de ahí que Picasso, Matisse, Picabia y tantos otros, como Morellet, pudieran desarrollar su trabajo libremente sin justificaciones extras.

El arte geométrico se presenta a lo largo de la historia como un auténtico comodín, si para las primeras vanguardias había sido bandera de progreso, en la época de paz y de esperanza en la que surge Morellet, el arte se abandera a sí mismo como objeto específico dirigido exclusivamente a la vivencia estética. Morellet profundiza en esta cuestión al proponer

un arte vacío de contenido donde “*el espectador encuentra lo que aporta*”. Reduce los componentes emocionales, figurativos, sociales, políticos o religiosos, para él, lastres y concluye en unos sistemas claros y sencillos que precisan de una mínima intervención por parte del autor y dan una máxima libertad al espectador. Este proceso comenzado muchos años antes se impone como necesario e inevitable, Morellet se introduce en él de manos de los concretos cuyas propuestas, la de crear un arte directo, la claridad, la precisión o la ausencia de lirismo recoge en su obra radicalizándolas con el uso de los sistemas y la incorporación del azar. La universalidad demandada por van Doesburg, Morellet logra ampliarla con los sistemas y las redes de repetición. La incorporación de reglas determinadas por el azar es una importante inflexión que abre nuevas vías a la abstracción.

Cuánto hay en estos sistemas de conclusión teórica y cuánto de necesidad por hacer una obra acorde a su tiempo y me refiero también a ese tiempo del que ya no disponemos y que coincide con el reloj individual. Su carencia es un síntoma de la vida actual que, exceptuando los muy jóvenes, el resto de las gentes vive con angustia y, aunque los sistemas llegaron a Morellet como resultado de su inteligencia creadora, me gusta pensar que algo mostró este hombre, que renegaba de toda influencia personal en la obra de arte, de su propia vida al elegir un método desarrollado a partir de unas pocas decisiones y que podía delegar en otros su ejecución. En este sentido, los sistemas soportan bien el tiempo que le arrebató la fábrica, ese tiempo que, como la contemporaneidad y sus múltiples demandas, sólo es posible afrontarlo, simplificando al máximo. Un reflejo de nuestros tiempos.

Bridget Riley aparece diez años después de los primeros sistemas de Morellet, son los años sesenta y los tiempos ya son absolutamente otros. El afán depurador de la abstracción geométrica continúa con el minimal y el formalismo, pero salen réplicas importantes, como la que ella encabeza eligiendo formas y composiciones (sistemas) elementales sin renunciar a la emoción, a las sensaciones o al placer que éstas puedan proporcionar. Trabaja desde el punto de vista de la percepción, pero despojada de cualquier intencionalidad romántica. Es una vuelta a la naturaleza sin asomo de paisaje.

Desde finales del siglo XIX, la percepción es considerada como componente de la obra de arte, pero la abstracción geométrica eludió en un primer momento cualquier elemento que supusiera un quiebro en la precisión y en el rigor de las imágenes y manifestó su oposición a cualquier asomo de lirismo o emoción. El primer manifiesto del arte concreto concibe el arte como un objeto referido exclusivamente a sí mismo, a su ejecución y a sus elementos plásticos. “*No debe recibir ningún aporte formal de la naturaleza, ni de la sensualidad, ni del sentimentalismo*”, idea que Max Bill suaviza en su manifiesto y en sus compenetraciones.

Bridget Riley acepta el rigor geométrico y la construcción simple del cuadro, pero rechaza que éste sea “controlable visualmente” porque supone un acto deliberado y voluntario opuesto a la verdadera naturaleza de la visión, efímera, multifocal, dinámica e inesperada. Riley trabaja de acuerdo a estas cualidades y propone la percepción como elemento primordial de la obra, pasando el espectador a ser el sujeto que activa las múltiples manifestaciones del cuadro.

La forma geométrica estable y fija es un concepto, una convención dirigida a nuestra mente. Riley crea inestabilidades y perturbaciones en los sistemas que enriquece con unos colores siempre a punto de transformarse. El espectador hace y deshace las múltiples iridiscencias y las sucesivas agrupaciones formales que surgen inesperadamente al mirar el cuadro. El espectador se encarga de despertar el movimiento latente en sus sistemas.

El compromiso con la sociedad, relajado en los cincuenta, aparece de nuevo en estas fechas, pero obviando las grandes demandas económicas, sociales y políticas de principios de siglo. La utopía de la revolución queda desplazada por cuestiones como la moral sexual, la familia o el derecho al ocio y al placer. La responsabilidad es en el ámbito individual y afecta preferentemente a lo privado. Mientras los minimal o los formalistas siguen la tendencia marcada por los manifiestos concretos, Riley establece un nuevo principio. Nada permanece ante nuestra mirada, pero lejos del movimiento tenebrista de las “velocidades” de Balla, los cuadros de Riley, como las compenetraciones, tratan del esplendor de la naturaleza y de los placeres de la visión.

UN CASO APARTE

"Hoy debería resultar posible sacudir de aquellos cuadros, dibujos y esculturas el polvo de años y batallas y contemplarlos con un interés renovado y una mayor objetividad. No importa cuál sea nuestro juicio final acerca de la calidad de su obra ni cuánto lamentemos ciertas ideas perjudiciales de su doctrina, deberemos concluir que pocas empresas de la historia del arte han sido acometidas con la energía, el valor, la audacia y el entusiasmo de los primeros futuristas."

Alfred Barr, Jr.

Con un interés renovado y una mayor objetividad, debemos concluir que hay mucha más calidad en esos cuadros de la que nunca habíamos pensado.

Los futuristas se responsabilizaron estrechamente con el mundo que les rodeaba y se comprometieron a transformarlo tal como los tiempos pedían. El momento histórico no propiciaba la indiferencia, los cambios eran profundos y se sucedían unos a otros, pero venían cargados de amenazas que se vieron sobradamente cumplidas por las dos guerras mundiales, la revolución rusa y la guerra civil española. Los artistas, implicados en la convulsión general, se opusieron a la barbarie y a la injusticia y se mostraron favorables a una transformación social y política revolucionaria de tintes utópicos. Desde el compromiso activo de la vanguardia rusa y de los unistas polacos, a la crítica feroz de los expresionistas alemanes y a la más dulcificada postura de los artistas franceses, prácticamente estaban todos alineados en un mismo bando muy heterodoxo, eso sí, pero unificado por la oposición a cualquier tipo de fascismo. Los artistas y los movimientos artísticos más importantes estuvieron en contra de cualquier totalitarismo, excepto los futuristas y los surrealistas (el apoyo al régimen comunista de los surrealistas no puede considerarse similar a la esperanza utópica que las vanguardias rusas habían puesto en la revolución), pero mientras los surrealistas, si exceptuamos las luchas intestinas en el interior del grupo, vivían en Francia una situación de libertad y de relajo ajena a cualquier dictadura del proletariado, los futuristas se implicaron de lleno con el pensamiento fascista y bien pagaron por ello, algunos con la vida (Boccioni y Sant'Elia murieron en la primera guerra mundial) y en general con el truncamiento del movimiento futurista que ya no pudo recuperar el alto nivel de creación conseguido antes de la guerra. No fueron los únicos dañados, Marc murió en el frente, Braque fue terriblemente herido y Strzeminski mutilado, pero

mientras éstos no iban, sino obligados, a su destrucción, los futuristas alababan la guerra como “la higiene del mundo” y corrían alegremente hacia ella.

Los momentos álgidos de la pintura futurista no coincidieron con el régimen de Mussolini sino con la subida social del fascio en Italia por lo que sus logros artísticos no pueden refutar la profunda incompatibilidad entre los regímenes totalitarios y la creación artística como se ha demostrado tantas veces pero finalmente, nos guste o no su postura política, debemos encarar el hecho de que su excepcional y reaccionaria actitud política no impidió su también excepcional incursión en el arte llena de aciertos y creatividad.

Giacomo Balla llevó a cabo su trabajo a lo largo de los avatares históricos que transcurrieron entre su nacimiento en 1872 y su muerte en 1958 y eso es finalmente su bandera y su fuerza. Si su ideología política perjudicó a otros italianos, a los libios o al resto de la humanidad es una cuestión que no impugna la fe que tuvo en sus creencias ni invalida que su obra fuera, como toda obra de arte, un regalo generoso que dejó para nuestro disfrute.

COMPENETRAZIONI IRIDISCENTI GIACOMO BALLA

“Mi muy queridos: Primero de todo disfrutad de este pequeño arco iris porque estoy seguro de que os gustará; es el resultado final de pruebas y más pruebas y finalmente consigue su propósito deleitando por su sencillez. Este trabajo producirá cambios en mi pintura y a través de la observación de la vida, el arco iris revelará y expresará innumerables sensaciones de color”.

MANIFIESTO DEL COLOR

- 1) *Dada la existencia de la fotografía y del cine, la reproducción pictórica de la realidad no interesa ni puede interesar a nadie.*
- 2) *En el conglomerado de las tendencias vanguardistas sean semi-futuristas o futuristas domina el color. Tiene que dominar el color porque es privilegio típico del genio italiano.*
- 3) *La impotencia colorística y el peso cultural de toda la pintura nórdica, empantana eternamente el arte, en el gris, en el funerario o en el afeminado gracioso e indeciso.*
- 4) *La pintura futurista italiana, siendo y debiendo ser cada vez más una explosión de color no puede ser más alegre, audaz, aérea, eléctricamente lavada, dinámica, violenta e intervencionista.*
- 5) *Todas las pinturas del pasado o pseudo-futuristas, dan una sensación pasada de lo previsto, de viejo, de cansado y de lo ya digerido.*
- 6) *La pintura futurista es una pintura de explosión, una pintura sorpresa.*
- 7) *Pintura dinámica: simultaneidad de las fuerzas.*

Roma, octubre de 1918

"Balla veía un tema allí donde otros no veían nada". (Boccioni). "Es un inventor, un mago algunas veces, del color y de la forma, ciertamente un profeta."(Maurizio Fagiolo dell'Arco)

En 1900 Balla permanece siete meses en París, entonces paso obligado para todo artista que quisiera incidir en el arte de su época, pero París no le dio ni temas ni motivos, ni nació allí su pasión por la luz ni por el color, simplemente le facilitó un método, el divisionismo, que le hizo posible encararse de una manera renovada a sus propios intereses y que prometía *"un máximo de luz, de coloración y de armonía"* (Signac). Según la técnica divisionista, los colores no debían mezclarse en la paleta, sino que, separados y pintados en su pureza cromática, se unirían ópticamente al ser contemplados sobre el lienzo. No era un paso tan abrupto como el que supondría más tarde el cubismo, pero era lo suficiente para dar a Balla y a otros muchos pintores, un método con el que enfrentarse a la necesidad de independizar el color de la luz y de la forma y el tema de la realidad.

Balla pinta con esta técnica paisajes como la **Villa Borghese**, la **Villa Medici**, escenas urbanas, algunas con un fuerte trasfondo social, como **La giornata dell'operario** (1904) o **La pazza** (1905) y numerosos retratos. En ellos, la luz y la forma no se han escindido completamente, pero las transformaciones que sufren, lo presagian.

En 1909 realiza su primera gran obra personal, **Lampada ad arco**, estimada como su primera pintura futurista, en ella lleva a cabo grandes descubrimientos: traduce a formas abstractas la realidad al representar el movimiento de la luz expandiéndose en forma de pequeñas flechas triangulares y propone como tema un prototipo de la época moderna, la luz eléctrica, marcando con ello el paso del divisionismo al futurismo. Balla describe explícitamente, aunque con algún desliz histórico, su **Luce elettrica (Lampada ad arco)** en una carta que envía a Alfred Barr, cuando en 1954 el Museo de Arte Moderno de Nueva York compra el cuadro en la que da una importancia extrema a la técnica utilizada, la separación de los colores, *"... el brillo de la luz fue obtenido combinando los colores puros"* y a la originalidad del tema, *"demostrar que el romántico claro de luna ha sido suplantado por la luz de una lámpara moderna, el fin del romanticismo en el arte. De mi cuadro viene la frase <Matemos el claro de luna>..."*^{ii iii iv}.

Enterrado el siglo XIX, ¡viva el futurismo! El tiempo se encargó de malograr esta consigna prontamente. ¡Futurismo contra pasadismo!, pero futurismo... ¿era futuro? Rechazaban un

pasado italiano que les resultaba aplastante, mientras gritaban sus ansias de velocidad, su fe en el progreso, en la máquina, en la guerra y en la destrucción.

"Nuestros corazones no sienten cansancio alguno, pues se alimentan de fuego, de odio, de velocidad..." vociferaba Marinetti estas sentimentales y confusas consignas de esperpéntico expresionismo en el primer "Manifiesto futurista", palabras huecas y repletas de excesos verbales, mucho valor, pero no siempre acertado. Sus exclamaciones pudieran haber caído como un castigo sobre los alegres narradores del Decamerón que tan felizmente defendían sus vidas y su sentido de la belleza, pero no se apartaban demasiado de los antiguos romanos que buscaban en la guerra su ser como hombre. Como tantos romanos del Antiguo Imperio, también él recibió el influjo de los germanos: su espíritu romántico, la obsesión por la luz, por las revueltas y rebeliones, pero sobre todo un profundo desasosiego y un mórbido malestar personal con tintes patrióticos y sociales. Como Imperio, ahí estaba Libia y, como parada intermedia, los post-impresionistas. Todo mezclado. Por sus consignas políticas el futurismo no fue un buen compañero de viaje, peor en su momento que en su injusta posteridad.

“El arte por el arte” y “el arte para la vida”, disyuntivas confusas con tintes morales añadidos. Los pintores italianos del XIX, al igual que más tarde los futuristas se habían sentido comprometidos con su entorno social y habían hecho de ello tema de sus cuadros. Los obreros, las revueltas y los desheredados se hicieron los protagonistas de sus pinturas al tiempo que fue creciendo, como en el resto de las vanguardias, la preocupación por los signos específicos del arte, el color, las formas y la luz, pero sus originales propuestas pictóricas, la “compenetración” de los colores y de los planos, la simultaneidad de las fuerzas al penetrarse, la representación del movimiento y la incorporación de temas de la actualidad fueron sacrificadas al apuntarse al fascio y a la guerra. El delirio del “arte para la vida” les condujo a la guerra como arte total. Boccioni, Marinetti, Russolo, Sironi, Carrà y Depero se alistan voluntariamente a la masacre. Así mientras pedaleaban alegremente con energía juvenil y machista en el Batallón Lombardo de voluntarios ciclistas, Boccioni y Saint'Elia camino de la muerte, el resto de pintores europeos se defendían de un siglo que les importunaba violentamente y así Picasso, los Dadás, Delaunay, Mondrian, Duchamp y tantos otros pintores iban cambiando el rumbo del arte con bastante más velocidad que la aclamada en los sucesivos manifiestos.

Boccioni escribe desde el frente: “*De esta existencia saldré con un desprecio por todo lo que no sea arte... Sólo existe el arte.*”. La vida, que tanto atañe al arte, y en este caso la muerte, arrebató a los futuristas a su gran teórico.

Pero... el futurismo, ¿iba a ser futuro? Si, sin lugar a dudas fue determinante en su tiempo, sobre todo en el arte ruso. Como auténtica vanguardia, fueron pioneros y heroicas sus decisiones y,

con ímpetu supremo, se esforzaron por conquistar París e incidir en el mundo del arte desde la periferia en la que vivían. El impacto de sus actos y los contundentes métodos empleados fueron parte importante del mensaje.

Hacer del arte reflejo y motor de los tiempos modernos era la principal premisa de sus trabajos y sus propuestas se ajustaron a ello. La representación del movimiento, que los coches, aviones y las máquinas convertían en “velocità” y en ruido, la adecuación de los temas a la actualidad, como el “claro de luna” transformado en “luce elettrica”, la penetración de unas formas en otras, lanzar al espectador en medio del cuadro y cargar emocional y conceptualmente los temas y los títulos son herencias futuristas, más la agresividad y la performance. El trabajo de Balla se encuentra entre lo mejor de estos pioneros, aunque su figura haya sido injustamente velada por las circunstancias.

Giacomo Balla se adhiere al futurismo, participa en manifiestos y en actos diversos, pero vivir en Roma le mantiene discretamente al margen de los desmanes demagógicos de sus compañeros y le aleja de la declamatoria de Marinetti. Sus fuentes son menos literarias que las del resto de futuristas y menos subjetivas. La “oggettività”, “lo vero” y el estudio de la naturaleza son premisas presentes en su trabajo. El divisionismo es una herramienta que le permite indagar en el lenguaje del arte y es un paso en el camino hacia esos cortos años, del 12 al 14, que aún inmerso en el futurismo, logra trascender su definición y convertirse en uno de los artistas principales del siglo. La **Bambina che corre sul balcone**, las “compenetraciones” y las “velocitàs” son auténticos hitos en el arte del siglo XX.

Dos veces Balla mata al Balla pintor, las dos lo anuncia públicamente, en la primera ocasión la muerte viene acompañada por el nacimiento del Balla futurista y la segunda como aviso de su vuelta a una figuración costumbrista tanto en el tema como en la técnica pero no es la intención de este estudio recapacitar sobre Balla ni sobre su entorno ni sobre el conjunto de su trabajo, tan sólo va a hacer referencia a aquello que atañe exclusivamente a las “compenetraciones”.

Balla hacía numerosos estudios preparatorios. Era la primera mitad del siglo, buscar tenía sentido. Klee, los Delaunay, Mondrian, Balla o Kandinsky desarrollaron un largo trabajo encaminado a definir las formas adecuadas que sustituyeran con éxito la figuración y la representación tradicional. Gran parte de su tiempo y de sus mejores obras eran estudios en los que se gestaba la elección definitiva. El resultado era producto de un largo trabajo previo. Hacia mediados del siglo XX la cuestión cambió radicalmente, se trataba de elegir entre las distintas opciones ya definidas por los artistas anteriores y darles un nuevo enfoque. Los pioneros concretaron las formas, Malévitch el cuadrado, los Delaunay el círculo, Mondrian el ángulo recto, las siguientes generaciones las adecuaron

a las nuevas propuestas. No cabe duda que el cuadrado fue la figura con más éxito, pero también había otras... como el triángulo.

Balla se encuentra entre estos pioneros porque su trabajo más original provoca, al tiempo que resuelve, muchas cuestiones. El método de sus dibujos de "pruebas y más pruebas", característico de principios de siglo, le llevó a definir el triángulo y a sistematizarlo hasta llegar a las estructuras de repetición. Veamos las paradas de este camino.

Lampada ad arco (1909)

Lampada ad arco es el primer cuadro de Giacomo Balla, que manifiesta la culminación de la búsqueda, su primera gran obra personal. No vale la pena discutir si Balla usurpó o no el "¡uccidiamo il chiaro di luna!" a Marinetti, **Lampada ad arco** es un cuadro que se basta a sí mismo y no necesita apoyos.

Pintado con la técnica divisionista, llega más allá convirtiendo la luz en componente tangible, en tema y motivo, transformándola en el más puro lenguaje pictórico. La luz y el color se escinden y el artista los asume como elementos básicos y autónomos. La ciencia y la observación de la naturaleza le ayudan a descubrir en el triángulo la forma abstracta de la luz en su movimiento expansivo. En 1915 Balla habla del "*equivalente abstracto de todas las formas y de todos los elementos del universo*", con **Lampada ad arco** se adelanta a sus propias palabras.

Habitualmente llevaba en sus continuos paseos por Roma un cuaderno de notas en el que tomaba rápidos apuntes que más tarde elaboraba en su estudio. Se conservan dibujos preparatorios de **Lampada ad arco** centrados exclusivamente en el movimiento expansivo de la luz de las farolas. En ellos se advierte el proceso que sigue para definir abstractamente el campo de luz y que le lleva al triángulo como la forma idónea. Tengo delante uno de ellos^v, **Studio per Lampada ad arco (1909)** The Museum of Modern Art. NY es un estudio de los rayos de luz representados de un modo casi geométrico: unas "v" siguen con obsesivo movimiento REPETITIVO líneas discontinuas y paralelas formando curvas concéntricas que van creciendo a medida que recorren el papel. Tanto en el estudio como en el cuadro, el tema está representado por una red que se extiende gracias a la repetición de la forma triangular. Las "v", llenas de color, serán triángulos en las **Compenetrazioni iridescenti**.

Quizá hasta no llegar a Morellet y más tarde al minimal, no haya dibujos tan escuetos y depurados como los de Balla con los que se adelanta a su tiempo por la definición geométrica de las formas y el uso de la repetición que aparece muchos años más tarde.

Bambina che corre sul balcone (1912)^{vi}

Bambina che corre sul balcone es uno de los cuadros de Balla más reproducidos. Nunca se agota en una lectura y siempre es algo más.

Divisionismo, futurismo, impresión fotográfica, quebrantamiento de la estructura, mosaico bizantino, forma abierta, pintura plana, abstracción real, abstracción decorativa, estructura de repetición, estructura all-over, no-relacional, arte cinético todo ello lo encontramos en el cuadro. Los pies de la niña recorren con firmeza el siglo XX.

La decoración de la casa de los Löwenstein en Düsseldorf, un encargo que le exigió dos viajes y le tomó varios meses, le ayudó a reflexionar sobre las peculiaridades del arte decorativo como lenguaje, la claridad de sus elementos, sus relaciones, el ritmo y la repetición. Durante esta estancia, realizó las primeras **compenertraciones** y **La mano del violinista**, cuadro cuyo tema principal es el movimiento. A su vuelta a Roma hizo una síntesis de todo ello en la **Bambina che corre sul balcone**.

El cuadro nos cuenta el movimiento de una niña (Luce, su hija) que corretea por el balcón de la casa, interrumpiendo con sus saltos y juegos, el paisaje que Balla contempla y pinta desde su estudio. La niña transmite una alegre agitación a la pintura pero su movimiento no es continuo sino que se quiebra en el espacio de la misma manera que quiebra la mirada que Balla fija en el paisaje.

“Dos acontecimientos vi con claridad: la agonía del pasado y el despertar del futuro. Fue necesario actuar y renovarse uno mismo, destruyendo todo el trabajo, empezar de nuevo como un joven de dieciocho años con solamente la intuición para crear una original forma de arte, una sincera expresión de la nueva época”

En 1912 Balla veía que la realidad estaba cambiando profundamente y, como sus amigos futuristas, tenía una profunda necesidad de hacer un arte acorde con la nueva época. En **Bambina che corre sul balcone**, sumido en estas ansias, fuerza al límite sus conocimientos e intuiciones logrando una transformación esencial del lenguaje artístico. En otros países ocurría lo mismo, los pintores se sentían implicados en la creación de una nueva y revolucionaria expresión artística, pero al estar Balla en Roma alejado de las fuertes decisiones que se tomaban en París y en Milán, no conoce directamente los logros del cubismo ni del fauvismo solamente a través de raras publicaciones y de lo que sus convulsionados amigos futuristas le cuentan cuando viajan a verle. Picasso, Matisse o Delaunay están lejos, pero con la Bambina los alcanza. La bidimensionalidad del cuadro es total, el pretexto es el corretear de la niña, pero el tema es el arte mismo.

Esta pintura recoge el ímpetu ardiente de los manifiestos futuristas y su pasión por el dinamismo, pero va mucho más allá. El puntillismo compacto y sutil de la pincelada divisionista recibe tal carga de energía que también queda atrás. La serena complacencia de **Seduta al Pincio**^{vii}, de **Ritratto all'aperto**^{viii} o de los cuadros divisionistas franceses, se transforma en una agitada manifestación del movimiento. Su personal aportación al arte comienza en estos años.

Las pinceladas, enérgicas y grandes, originan unos bloques cromáticos cuadrados que se mezclan al mismo tiempo que se separan. Como las piezas de un mosaico, la continuidad de los fragmentos crea la unidad; el parisino divisionismo no ha vencido la visión y el sentir intrínsecamente italianos de Balla y las remembranzas bizantinas, orientales y la proximidad de Viena se dejan sentir en esta pintura cuyo componente de abstracción decorativa es muy fuerte, (un año antes en la Secessione de Roma la geometría imperaba en el pabellón austriaco en el que se exhibía el estilo vienés y muchos trabajos de Klimt). La luz se ha separado completamente del color y éste ha tomado protagonismo temático. El color es conceptual, no natural, por ejemplo los azules que si estuvieran en la parte superior del cuadro, señalarían el cielo y provocarían un fondo, se encuentran en la parte central totalmente independientes de cualquier reminiscencia natural.

El cuadro es cuadrado, elección inusual para una época en la que se trabajaba con formatos horizontales o verticales. El cuadrado se reafirma en el interior de la pintura, al ser también cuadrados la mayor parte de esos bloques de color que a modo de mosaico definen el tema. También en esto es pionero porque, salvo en algunos casos excepcionales, el cuadrado como formato se hará cotidiano años más tarde, a partir de los cincuenta, especialmente en EEUU o en Francia con Morellet, cuando el arte se toma como tema de sí mismo. El cuadrado tiende a una objetividad enfrentada a lo subjetivo. La **Bambina** corre tanto que se adelanta.

La estructura fundamental de esta pintura es la de un friso dividido en anchas franjas conectadas en su conjunto, pero independientes entre sí. La parte central es un amplio rectángulo originado por la barandilla, la paralela barra inferior paralela y los barrotes, por lo demás la abstracción de la escena ha ido tan lejos que apenas se distinguiría el dibujo si no fuera por los pies que, multiplicados y dibujados con una cierta precisión, recorren el cuadro de derecha a izquierda. Los pies concretan una composición plana, abierta, all-over y no-relacional, y sostienen un espacio dividido por diez líneas verticales y paralelas, los barrotes del balcón, que, a su vez, crean una segunda y más marcada división estructural formada por bandas verticales yuxtapuestas.

En la *Bambina* no se describe el movimiento en su evolución, como en **Dinamismo di un cane al guinzaglio**, (1912), sino el quebrantamiento del movimiento en estructuras de repetición, radicalizando el planteamiento de **Le mani del violinista**. **Bambina multiplicato balcone**, como también se denomina el cuadro, es la primera pintura del arte moderno que, aunque llena de “recuerdos”, presenta una estructura de repetición como composición principal. Es menos irónica y destructora que su compañera **Desnudo bajando la escalera** de Marcel Duchamp, pero más esencial como propuesta pictórica.

El corretear por el balcón, lo mismo que el tránsito de las calles de una ciudad moderna, se impone sobre el reposado y silencioso paisaje tradicional por su activa vitalidad y sus sonidos y Luce se hace uno con él. Luce será fondo y forma, será paisaje y motivo, será multiplicada tantas veces como tantas desearíamos atrapar lo que se nos escapa. Las dos estrechísimas franjas de la puerta, que aparecen a la derecha e izquierda del cuadro, enmarcan levemente la vida que fluye en el preciso espacio del arte.

La **Bambina** no presenta el dramático sentir de sus **velocittà**, pero, a pesar de los vivos colores, la inquietud se ha introducido en el cuadro y el movimiento ya no se representa, como en **La mano del violinista** o en **Dinamismo de un perro con correa**, a través de la descripción de la secuencia sino a través del quebrantamiento y la repetición. El movimiento no solamente es signo de la vida sino de la muerte, de lo que se nos escapa. Estas estructuras de repetición, cuadradas y rectangulares, fijan, retienen y hacen del tiempo, espacio y de lo efímero, algo palpable.

La *Bambina* tuvo gran cantidad de dibujos preparatorios. Balla, en todos ellos, optó por el triángulo como forma geométrica idónea para la representación del movimiento. "*un cavallo al galope no tiene cuatro patas: tiene veinte, que desarrollan un movimiento triangular*". Algunos de estos estudios enlazaron con el trabajo de las **Compenetrazioni iridescenti**, llegando incluso a compartir el mismo papel. Recuerdan los dibujos de Leonardo da Vinci, por ejemplo, **Linea di movimento x spazio e sintesi di moto elicoidale**, de 1913-1914, **Compenetrazione iridescente radial - vibraciones prismáticas**, o el **Studio per Compenetrazioni di planos**, estos dos últimos de 1913. Como Leonardo, Balla aísla los motivos que participarán conjuntamente en una pintura y los individualiza en el papel, resolviendo una a una todas las cuestiones.

Antes de pasar a hablar de las Compenetraciones, donde el color es tan importante, me gustaría comentar sobre cuántas **Bambinas** he llegado a ver reproducidas. En todas las publicaciones que hacen referencia a Balla estaba la **Bambina multiplicato balcone** presente y como es de esperar la tonalidad del cuadro cambia considerablemente de unas reproducciones a otras. En unas los amarillos eran ocre y en otras pardos; el más violento azul ultramar y el rojo

cadmio más penetrante pasaban a un gris azulado y a un rosa anaranjado. La **bambina** recorre la escala cromática de libro en libro. A pesar de las alteraciones en el color, nada de lo anteriormente dicho tendría que ser modificado. Cualquier cambio en la composición y en las formas posiblemente trastocaría sus características esenciales: forma y fondo que se unen en el plano, estructura de mosaico, repetición basada en las franjas y en el cuadrado, el color es independiente de la forma, etc., etc., en cambio las variaciones tonales aunque mantengan su identidad inalterable, “relativizan” la emoción. En un libro la **bambina** corre serenamente, en otro con mucha más vivacidad, en un tercero nerviosamente. El color nos remite al mundo de sensaciones.

COMPENETRAZIONI IRIDESCENTI^{ix}

“...en su quietud, se mueve perpetuamente” Elliott

La primera **compenetración** que conocemos está en el dorso de una postal que Balla manda desde Düsseldorf a su alumno Gino Galli. Es una pequeñísima composición abstracta basada en la repetición de triángulos. Dibujó otro “pequeño arco iris” en una carta destinada a su familia, en la que les decía:

“Mi muy queridos: Primero de todo disfrutad de este pequeño arco iris porque estoy seguro de que os gustará; es el resultado final de pruebas y más pruebas y finalmente consigue su propósito deleitando por su sencillez. Este trabajo producirá cambios en mi pintura y a través de la observación de la vida, el arco iris revelará y expresará innumerables sensaciones de color”

El arco iris aludido era una acuarela abstracta y pequeña compuesta de triángulos del mismo tamaño, rojos, azules, verdes y amarillos, pintados con sumo cuidado en la parte superior izquierda del papel, casi como si de un anagrama se tratara.

El motivo básico de la serie es el triángulo en su repetición formando redes. Como es imposible duplicar el triángulo sin producir franjas, rombos y hexágonos, estos motivos también aparecerán, aunque sea de manera solapada.

Se conservan unos cuarenta trabajos entre apuntes, dibujos preparatorios y compenetraciones definitivas numeradas. La Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea de Turín, la ciudad natal de Balla, posee la mayor parte de ellos.

La mayoría de los dibujos preparatorios tienen el tamaño de sus cuadernos de notas, 21 x 16 cm. La composición ocupa generalmente todo el papel, salvo minúsculos apuntes que

comparten el espacio con otras investigaciones, por ejemplo con un esquema de los pies de Luce. Los estudios son espontáneos y presentan una cierta imprecisión en los bordes de los triángulos lo que acrecienta la interacción entre los colores contiguos. Muchos están inacabados, acentuándose partes de la composición y dejando el resto sin definir. Están pintados con témpera manteniendo los colores las cualidades de la aguada, su transparencia y sutilidad. En los dibujos preparatorios también impera el triángulo aunque no es el único motivo utilizado.

Las compenetraciones numeradas no son ni pruebas ni estudios sino la culminación de unas ideas. Muestran la síntesis de su pensamiento sobre el color y el movimiento y las equivalencias abstracto-geométricas de la realidad con claro predominio de la geometría sobre los “recuerdos”. Una sensación meridional y placentera prevalece en estos triángulos que son auténticos abanicos cromáticos. La luz de sus primeros paisajes transformada en luz artificial en **Lampada ad arco**, es, en las **Compenetrazioni iridescenti**, plenamente color.

Es la primera vez en el siglo XX que se propone la repetición como tema y el más simple motivo geométrico, el triángulo, como estructura de repetición. Pero... ¿qué tipo de estructura de repetición presentan las compenetraciones?. No la que más tarde defenderá el Minimal, de un frío anonimato post-industrial y vacía de cualquier otro contenido que no sea el de la estructura repetitiva en sí misma, no, las compenetraciones defienden una estructura de repetición “caliente”, mediterránea y un anonimato que nos remite al del arte decorativo. El triángulo se manifiesta como estructura y como contenido añadiéndole el color fuerza a esta gestalt. Las compenetraciones son más conceptuales que minimalistas, cerca de las obras, marcadamente cromáticas, de Morellet y Sol Lewit.

Los triángulos, que en **Lampada ad arco** eran pequeñas puntas de flecha luminosas que se expandían por la oscuridad, aquí se yuxtaponen de manera ordenada y uniforme hasta cubrir completamente toda la superficie, provocando otras figuras. Ante la imposibilidad del triángulo de duplicarse sin originar formas derivadas, el espectador está obligado a atender a un continuo movimiento de triángulos, franjas, rombos y hexágonos que se hacen y se deshacen ante su mirada. Posiblemente ninguna obra de arte óptico ni cinético logre tanto. El color acrecienta la aparición de configuraciones preferentes sin anular por completo las otras combinaciones posibles. La actividad óptica, que implicaba la pincelada divisionista, se transforma en actividad mental en pos de las cambiantes figuras geométricas. El tiempo tiene una importante participación en el proceso de reconocimiento de éstas porque como toda acción, también la de observar cómo unas figuras nos llevan o, por el contrario, solapan a otras, transcurre en el tiempo consiguiendo que la composición sea lo que la actividad de nuestra mente hace de ella.

Los colores de las compenetraciones numeradas, generalmente óleos, son planos y saturados. La serie tiene un rico cromatismo.

Como prueban los numerosos apuntes que realizó, la abstracción de las compenetraciones partía de una observación de la naturaleza apoyada en los estudios científicos que en aquella época habían empezado a difundirse ampliamente. En este aspecto se alejan de la rigurosa abstracción geométrica que recorrerá Europa a partir de los años veinte, no obstante Balla consigue que las formas cobren tanto protagonismo como en los movimientos posteriores y que la sistematizada repetición del triángulo confirme su independencia como signo lingüístico.

La primera de las compenetraciones data de 1912 y la última de 1914 y, aunque Balla fue consciente de su valor, no eran buenos tiempos para esta serie fuertemente estructurada y nada espectacular que tuvo que dejar pasar dos guerras, un período de entreguerras y una posguerra, momentos de auténtica expresión instintiva e irracional, poco afines a estos pequeños triángulos yuxtapuestos, por lo que quedaron en suspenso hasta que a principios de los cincuenta, unos jóvenes artistas italianos las sacaron a la luz en la galería Origine con motivo de la exposición "Omaggio a G. Balla futurista". Fue el inicio de una serie de exposiciones. En 1954 en la galería Rose Fried de Nueva York se mostraron la n.3 y la n. 4. En 1961 se exhibieron en la bienal de Venecia y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York con motivo de la exposición itinerante dedicada al futurismo que organizaron Peter Seilz y Joshua C. Taylor. En la bienal de Venecia de 1960 se pudieron ver numerosas compenetraciones y en la de 1968 se exhibieron las n. 10, 11, 7 y 13 además de cuatro estudios.

Compenetración tras compenetración va brotando un sentido de la medida, unos colores que son emanaciones de luz y una forma, el triángulo, reconocida y asumida en toda la cuenca mediterránea. Sus estructuras de repetición ocupan muy pocos años de su dilatada carrera y, aunque gracias a ellas Balla logre un lugar especial entre aquellos pioneros que legaron formas y conceptos al arte, han pasado para los estudiosos, injustamente, desapercibidas. En ellas desaparece el yo creador en pos de la relación espectador-obra. El artista se distancia y el espectador debe acercarse.

Un profundo clasicismo recorre esta serie. Clasicismo mediterráneo, de amor y respeto a esas obras que han franqueado soterradamente la historia del arte y que Balla tuvo que admirar: mosaicos, suelos, estucos o tejidos.

Se conocen trece compenetraciones numeradas. Los primeros testimonios que se conservan sobre las compenetraciones fueron escritos por Balla en dos postales, una dirigida a un alumno: "*He aquí, Gino, un tipo de ARCO IRIS, intentemos perfeccionarlo y mejorarlo todavía en la fusión.*". El plural "intentemos" afirma la construcción común del lenguaje nuevo, el lenguaje abstracto. El segundo va dirigido a su familia: "*Gozad un poquito con este pequeño arco iris*", la plenitud de la belleza.

"... *qué el sol de Italia ilumine de luces iridiscentes vuestra suave belleza*" Giacomo Balla

Compenetrazione iridescente n. 1, 1913

Oleo/lienzo, 60 x 100 cm.

“Mi muy queridos míos:

La compenetración n.1 presenta una red romboidal homogénea cuyos rombos, largos y estrechos, penetran unos en otros horizontalmente, alargándose tanto que la red se acerca a la peculiar yuxtaposición de las franjas paralelas más que a la concatenación romboidal. La acusada horizontalidad del formato exterior afila aún más estos finísimos rombos. La compenetración se apoya más en las formas que en el color.

La prolongación horizontal de los rombos contrarrestada por la distribución vertical de los colores impone un ritmo horizontal–vertical a la composición. La agrupación vertical de los colores dibuja una composición.

Las compenetraciones de Balla están sujetas a un sistema abierto y espontáneo mientras que en las de Max Bill, formas y colores están bajo un preciso control. Estas obras de Balla recuerdan a los sistemas decorativos mediterráneos, mientras que las de Bill tienen una impronta post-industrial.

La **Compenetrazione iridescente n. 1** (1912) se presentó en 1960 en la Bienal de Venecia dedicada al Futurismo. Se exhibieron numerosas compenetraciones. En 1959 Riley estudia futurismo y divisionismo en Londres, al año siguiente, en 1960 visita la Bienal de Venecia. Entre 1970 y 1971 pinta las series **Zing** y **Orient** que tanto recuerdan esta compenetración.

Compenetrazione iridescente n. 2, 1912

Óleo/tela. 77 x 77cm.

Primero de todo

Un gran círculo toca levemente los bordes del papel y acoge en su interior una compenetración. Una línea horizontal muy marcada divide el círculo en dos partes iguales lo

que provoca que los estrechísimos rombos verticales (casi líneas paralelas) puedan ser también visualizados como triángulos, ambigüedad que caracteriza el arte óptico y que se mantiene a lo largo de esta serie. Como en n. 1, en esta compenetración la yuxtaposición (uno al lado del otro y con el mismo valor) propia de las franjas paralelas rivaliza con la penetración de las formas, incluso los colores tienden a yuxtaponerse en vez de amalgamarse. Rombos, triángulos y franjas muestran ser afines en su comportamiento compositivo y cromático.

Los colores contribuyen a la inestabilidad general de las formas por lo que nuestra mirada no logra fijarse y se mueve sin cesar por todo el papel. Hizo un estudio en acuarela sobre cartón que se conserva en Turín. Son coetáneas a las primeras formas circulares de Delaunay, pero en Balla el círculo exterior no se corresponde con la forma interior de afilados triángulos haciendo del círculo un contorno incómodo para éstos.

Esta composición presagia el camino que tomará Bridget Riley en las series anteriormente mencionadas, **Zing** y **Orient**, especialmente en **Breathe** (1966).

Compenetrazione iridescente n. 3, 1912

Óleo sobre cartón entelado. 67 x 46,5 cm

gozad de este pequeño arco iris

Es una red triangular que debido al tamaño de los triángulos, éstos prevalecen ante nuestra mirada pero otras formas y configuraciones, rombos, hexágonos y unas amplias estrellas hexagonales emergen continuamente asociándose y, al instante, separándose, promoviendo la actividad óptica más dinámica de toda la serie llegando incluso a disociar la planitud de la red. La disposición de los triángulos oscuros hace que éstos dibujen los picos de unas estrellas hexagonales que se incrustan en la red al mismo tiempo que se superponen como una celosía, lo que introduce una falsa sensación de fondo.

La repetición del triángulo se hace inevitablemente por franjas. En esta compenetración, hay dibujada una marcada línea negra cada dos franjas horizontales y también cada dos franjas diagonales, lo que da mayor complejidad al ritmo general de la composición.

Esta obra recuerda claramente la pertenencia de estas formas al arte popular.

La n. 3, participó en la exposición "Balla-Severini", en la Rose Fried Gallery de New York en 1954 y en "Some aspects of 20th Century Art", para la Malborough Fine Art Ltd. en Londres y en Roma en 1961.

Compenetrazione iridescente n. 4 - studio della luce

Óleo/cartón entelado, 54 x75 cm.

porque estoy seguro de que os gustará;

Seis franjas simétricas de distinto tamaño se extienden horizontalmente, separadas por una delgada y clara línea en el centro del dibujo que se corresponde al eje de simetría. Tan sólo tres colores, amarillo, azul y un crema muy pálido se alternan a lo largo de la tela variando levemente el tono en las dos franjas superiores. Los triángulos estrechos y alargados se concatenan hasta cubrir completamente toda la superficie cambiando ligeramente su tamaño de ringlera en ringlera. Los colores se enlazan en el mismo plano exceptuando en la segunda banda inferior en la que los triángulos blancos merman muy sutilmente logrando convertir el amarillo en fondo. Esta compenetración demuestra la inevitable creación de franjas (a lo largo del espacio), de rombos (en la zona central) en la repetición del triángulo.

En esta "*repetición de un motivo simple en una serie geométrica*" (Maurizio Fagiolo dell'Arco) hay múltiples e imperceptibles variaciones. Variaciones de color, variaciones del tamaño de las franjas y de los triángulos y variaciones en cuanto a la creación de figuras preferentes (por ejemplo, en el centro los rombos componen hexágonos).

A pesar de que esta imagen nos trae el recuerdo de los cueros pintados y la decoración de las alhajas africanas, si multiplicáramos el tamaño de esta compenetración hasta hacerla medir 3 x 5 m., como el resto de compenetraciones se modernizaría inmediatamente, es decir, se americanizaría, perdiendo la intimidad e imponiéndose al espectador y al espacio.

En esta compenetración más que en ninguna otra, los colores y las formas logran emanar luz y belleza.

Compenetrazione iridescente n. 5

Óleo sobre tela. 100 x 120 cm

es el resultado final

En la gestación de las primeras compenetraciones estuvo presente el estudio de la naturaleza. La n. 5 fue titulada **Eucaliptus** debido al parecido con el fruto. Los triángulos azules, verdes, naranjas mantienen el mismo tamaño de ringlera en ringlera. Ningún cambio se

introduce en ellos, exceptuando el color, lo que causa una extensa variedad de figuras compuestas. Si la independencia del color respecto a la forma, ha sido una de las propuestas del arte moderno, aquí se logró plenamente. La neutralidad de la red en su repetición uniforme e ilimitada es transgredida por la disposición de los colores que rompen la igualdad y el ritmo del triángulo en pos de un movimiento tan múltiple que hipnotiza la mirada. La composición all-over, plana y viva de las compenetraciones nos exige una atención y un tiempo, que en la n.5, se hace ilimitado.

Es una pintura compleja, pero también precisa, clara y directa, el arte concreto no puede reprocharle nada. Es una estructura de repetición pura que consigue más movimiento que muchos de esos objetos cinéticos llenos de trampas para el ojo.

La renuncia a la representación tradicional independizó las formas y el color pero al tiempo que eran potenciados, sufrieron importantes ataques. Los movimientos geométricos hicieron una reducción importante del color y de las formas, mientras que Balla no renuncia al color y afronta la geometría sin reticencias. En Eucaliptus los triángulos nos hacen sentir incluso el brillo dorado de los mocárabes y de los frisos orientales. Es como esas obras de una antigua y rica tradición hechas por anónimos creadores artesanos, siempre igual y siempre diferente.

Eucaliptus es la pieza más grande de la serie, 100 x 120 cm.

Compenetrazione iridescente n. 7

Óleo sobre tela 77 x 76,7 cm.

de hacer pruebas y más pruebas

En la n.7, de nuevo una red de grandes rombos estilizados. Los rombos tienen dos colores, uno en su centro y otro que lo rodea y que se ensancha en la parte central. El juego de colores es muy rico, azules, verdes, amarillos y rosas que van oscureciendo los tonos de derecha a izquierda. Gracias a los colores, la repetición de los rombos se convierte en una rica variación, llena de excepciones y de detalles que diferencian unos de otros y hacen nuevo lo sabido.

La concatenación de los rombos está cortada horizontalmente por dos finas líneas blancas paralelas que actúan como motivos e introducen un contrarritmo. El triángulo se duplica naturalmente en rombo, mientras que éste necesita pequeñas líneas para dividirse en triángulos. Estas rayas blancas crean unos bloques modulares que añaden a la red romboidal un sistema de

yuxtaposición de franjas paralelas. La repetición modular es un concepto que hasta la segunda mitad del siglo XX no aparece en el arte y es una idea sostenida por los estucos, los tejidos o la cerámica decorada.

En el marco, Balla continua las formas triangulares de la composición.

La visión de estas pinturas siempre descubre nuevos puntos de interés que no habíamos contemplado anteriormente. El movimiento que siguen los rombos azules de la izquierda ayudan a comprender el que desarrolla Bridget Riley en **Zing**. Las compenetraciones están entre las primeras obras del siglo XX que consiguen que el color dibuje.

Compenetrazione iridescente n. 9, 1912-1913

Témpera/sobre cartón, 43 x 44 cm. ¿?

y finalmente consigue su propósito

En esta compenetración (tiene un dibujo preparatorio muy similar) Balla somete la red triangular a una fuerte perspectiva contrastada por anchas franjas paralelas que ocupan el espacio que va liberando la disminución de la red y que actúan como fondo. La degradación tonal de estas franjas acrecienta aún más la perspectiva. Balla dibuja con precisión figuras preferentes, triángulos, rombos y hexágonos que llaman nuestra atención y que prevalecen deliberadamente sobre el resto, reteniendo la visión natural, efímera y dinámica y transformándola en una visión focalizada consciente de su acción.

La perspectiva objetualiza esta pequeña compenetración y la acerca a la representación de una alfombra o de un mosaico cuya estricta geometría sólo captaríamos a través de un proceso mental que resolviera las distorsiones propias de la visión. Lo que en otras compenetraciones surge espontáneamente aquí se impone y nos obliga a hacer de ello un motivo de reflexión.

El tema planteado, la percepción, está más cerca de los planteamientos ópticos posteriores, por ejemplo de Riley, que de los movimientos perceptivistas de su época. Las reminiscencias “naturales” de esta compenetración están en referencia a la representación “realista” de ciertos trabajos creativos: el friso de una pared, una alfombra extendida. Un concepto adelantado a su tiempo.

Compenetrazione iridescente n.10

Témpera/cartón, 50 x 32 cm.

deleitando por su sencillez.

De nuevo sutiles variaciones cromáticas en la repetición triangular forman rombos y hexágonos e introducen composiciones preferentes.

Si exceptuamos los estudios, la n. 10 es posiblemente la más sencilla y la más pequeña de las compenetraciones. Seis franjas de triángulos del mismo tamaño, dos de ellas separadas por estrechas líneas de color marfil, se suceden unas a otras con apenas variaciones de color. El marfil y el violeta perseveran a lo largo de todo el papel, mientras que el tercero, un verde oliva, solamente se mantiene en las dos franjas inferiores, siendo reemplazado por el rosa en el resto. En los bordes de la cuarta y de la quinta ringlera se suprime el ritmo de los triángulos rosas por lo que muy sutilmente se crea en el borde un triángulo marfil más grande. Esta pequeña omisión y las variaciones de color se realizan de manera tan delicada que tardamos tiempo en percatarnos de ello. Cuando fijamos nuestra atención en un triángulo, éste forma un rombo que a su vez desaparece sumido en un hexágono y así sucesivamente. Un movimiento incesante de nuevas configuraciones surge de la aparente quietud de la compenetración iridescente n. 10.

Cuando se imponen los hexágonos, traen el recuerdo de las formas del eucalipto, que según testimonio del propio Balla fueron una inspiración para esta serie.

Compenetrazione iridescente n. 11, 1912

Témpera/papel. 57,5 x 38 cm.

Este trabajo producirá cambios en mi pintura y,

La n.11 tiene una remembranza étnica muy evidente. Un cierto primitivismo prevalece sobre el clasicismo que caracteriza al resto de compenetraciones. Ningún recuerdo queda del Mediterráneo, ni siquiera del norteafricano. El expresionismo y la espontaneidad de la otra África calientan esta compenetración, que sólo en apariencia tiene un aire directo, ya que en realidad fue resuelta en un estudio preparatorio. Como si se tratara de una construcción arquitectónica, la compenetración parece elevarse verticalmente hacia el cielo. Una fuerte gradación de colores acrecienta las sensaciones de lejanía y cercanía. El color blanco amarillento del papel actúa ambivalentemente como fondo y como tercer color en cada fila de triángulos. La fórmula repetitiva y geométrica se individualiza, pierde entidad decorativa y se llena de evocaciones.

Como en la n. 9, la perspectiva se impone, pero las sensaciones que emanan cada una de estas compenetraciones difieren completamente. La n. 11 transmite sensaciones próximas a la naturaleza, guarda reminiscencias arquitectónicas y florales, mientras que la n. 9, aunque también emite sugerencias naturalistas, es mucho más conceptual, fundamentalmente porque también nos remite a trabajos artísticos, como el de un friso o un mosaico.

Compenetrazione iridescente n. 12, 1914

Óleo sobre cartón entelado, 75 x 55 cm.

a través de la observación de la vida,

La tenacidad y los aciertos del cubismo no pueden dejarse de lado, pero es un hecho que la situación periférica del arte italiano ha hecho olvidar la importancia de su influencia y las conexiones reales con artistas posteriores. La Compenetrazione iridescente n. 12 se adelanta en muchos años a los cuadros romboidales de franjas de Noland, a las compenetraciones de Max Bill, se adelanta en muchos años a los Moroccan Paintings de Stella, se adelanta en muchos años al Op Art y al arte sistemático.

Es la compenetración más compleja de toda la serie. La actividad óptica se transforma en actividad mental. Una sencilla gestalt resuelve el intrincado movimiento producido por la superposición de varias disposiciones geométricas. La superposición del perfil de tres rombos divididos por una línea central ocupa la totalidad de la superficie, imponiendo el reposo a la cambiante geometría del fondo, una composición formada por anchas franjas que alternan diagonalmente los colores siguiendo el siguiente ritmo: morado, alternancia de morado-azul, alternancia de azul-amarillo y color amarillo. El morado y el amarillo de los bordes inferior y superior forman triángulos y el azul central, imperfectos rombos supeditados al ritmo diagonal. En la transición superior, del azul al amarillo, las pequeñas franjas paralelas tienen la misma dirección, mientras que en la parte inferior, del morado al azul, están enfrentadas simétricamente.

Compenetrazione iridescente, n. 13, 1913-1914.

Témpera sobre cartón entelado, 94 x 72 cm.

El arco iris revelará

La Compenetrazione iridescente n. 13 fue realizada como cartel para la Seccessione de Roma, aunque finalmente no fue utilizada.

El dibujo está organizado por una serie de elementos diversos, triángulos, franjas diagonales o rombos cuyo conjunto forma una unidad compositiva de manera que en ningún momento estos elementos alcanzan autonomía ni son módulos de repetición. También se diferencia del resto de compenetraciones en la falta de movimiento óptico. Esta composición se aleja de la idea de compenetración que subsiste en el resto de la serie y es plenamente geometría.

Con esta compenetración Balla consigue emular el arte decorativo proponiendo un diseño que podría ser la muestra de un tejido industrial, de un mosaico o la plantilla de un estucado. La repetición es posible pero el módulo de repetición sería la composición en su totalidad.

Compenetrazione iridescente, studio, 1913 ca.

Óleo/cartón, 24 x 18 cm

y expresará innumerables sensaciones de color.

Este pequeño estudio presagia la compenetración n.12. La red está formada por líneas diagonales y paralelas que se cruzan creando rectángulos alargados, yuxtapuestos diagonalmente. Las líneas están trazadas a lápiz con la ayuda de una regla. Los rectángulos son de colores fuertes con los bordes un tanto imprecisos lo que les imprime espontaneidad. La violencia de los tonos impide que se originen rombos, por lo que es el ritmo diagonal el que domina la composición.

Se conservan las líneas de los rectángulos alargados dispuestos en diagonal, trazadas a lápiz con la ayuda de una regla. En su interior los colores son fuertes, acuarelados con bordes un tanto imprecisos que le dan espontaneidad. La variedad de los tonos impide que los rombos acaben por cohesionarse, por lo que se mantiene el ritmo diagonal dirigido hacia la derecha con un forzado contra ritmo hacia la izquierda. Los colores están dispuestos horizontal y paralelamente. Las obras de Noland o las de Riley de los años ochenta recuerdan esta compenetración.

"Todo se mueve, todo corre, todo vuela rápido. Una figura no está nunca quieta delante nuestro, la cosa en movimiento se multiplica...."

La pintura futurista - Manifiesto técnico, 1912-1913

Balla hizo algo no muy corriente en su generación, propiciar cambios estilísticos desconectados entre sí. En su juventud abandonó, con proclamas y destrucción de obras, un

realismo más o menos post-impresionista y lo anunció públicamente para dar nacimiento al Balla futurista que más tarde en 1930 volvió a matar para retomar un realismo costumbrista de pastosas pinceladas chabacanas. Fue cambiando a golpes de emoción. Hizo escultura, muebles, juguetes, decorados, tipografía y tejidos. En ese continuo borrón y cuenta nueva están los gloriosos años que van de 1912 a 1914. Años muy fructíferos en los que compagina los dinamismos (velocitàs) y las compenetraciones. Las dos series tratan del movimiento aunque lo afrontan desde diferentes puntos de vista por lo tanto también los estilos son muy distintos. Ambas series sugieren un proceso que el espectador debe activar, convirtiéndose en el receptáculo donde finalizan las obras.

En las compenetraciones el proceso está abierto, es ilimitado y expansivo tanto como decidan los ojos que lo contemplan y el tiempo empleado. Estas características son intrínsecas al comportamiento del color-luz, a las formas triangulares y a la naturaleza de la visión, las bases de esta serie en la que el movimiento es fundamentalmente visual. La serie de las velocitàs representa el movimiento en el espacio a través de una sensación más conceptual que óptica.

En las compenetraciones se exalta el color, mientras que en la serie de los dinamismos (velocitàs) se le arrincona, aunque, tanto en un caso como en el otro, por exceso o por defecto, el color domina como tema. Los tonos y las formas de las compenetraciones son clásicos y transmiten una sensación positiva y placentera de la vida, mientras que en los dinamismos son tenebristas. Sabiendo el valor psicológico que Balla le daba al color, no es difícil sacar consecuencias de ello.

En 1912, Balla sale a la calle, a la Via Veneto para examinar su nuevo héroe: el automóvil en movimiento. La vida se transforma tan rápidamente como velozmente van los automóviles de un lugar a otro y como los aviones aparecen y desaparecen del cielo. No sólo todo cambia debido a la aceleración del progreso industrial sino que cambian una a una todas las cosas, transformándose tan rápidamente que lo moderno se convierte en efímero, en fugitivo y en inacabado.

Ya que todo se mueve, repitémoslo tantas veces que logremos retenerlo, ya que todo cambia, fijémoslo una y otra vez hasta que lo olvidemos. El niño desmonta el reloj para saber porqué se mueve, una vez desarmado ya no importa, porque entonces no se mueve. Cuánto no habrá en la descomposición de lo fugaz de entretenimiento liberador, como en esas ruedecillas, tornillitos y pequeños artilugios de la maquinaria destrozada que entretienen al niño y le hacen olvidarse del juguete mismo.

Seriar el movimiento de las ruedas al rodar sobre sí mismas o "multiplicar" la velocidad del automóvil no sólo es representar el movimiento sino también es fijar la vida que se va. "Multiplicaros" era un mandato divino para hacer frente a la muerte, a lo efímero de la vida. Multiplicar, seriar, repetir. Repite a la bambina que corre por el balcón, su hija, para darle la vida y repite el dinamismo de su alrededor con temor de lo que se va definitivamente. Ahí radica la

diferencia fundamental de ambas series, la repetición en las compenetraciones es expansiva y abierta, mientras que en las velocidades fija y retiene lo que sin cesar se nos escapa.

max bill^x

“El arte es universal”. Bases de la pintura concreta 1930. París

“Tiende hacia lo universal”. Arte concreto. Max Bill

Max Bill no es un visionario, es un constructor, un “concreto” que explora en su trabajo cada una de las fases del arte abstracto del siglo XX.

En el año de su nacimiento, 1908, Picasso y Braque ya habían pintado sus primeros cuadros cubistas en los que sometían a las figuras a una estructuración geométrica, aparentemente rigurosa, aunque arbitraria y personal. No dan el paso a una abstracción plena, aunque la provoquen haciendo aflorar conceptos que serían, en lo sucesivo, ineludibles. Ponen de relieve la voluntad del artista como voluntad de creación, individualizando y radicalizando al máximo la entonces recién publicada teoría de la “*kunstwollen*” de Aloïs Riegl, que confirma la voluntad de creación de los pueblos como factor determinante en el arte. Picasso enfatiza esa voluntad al tiempo que la conceptualiza: la decisión inicial otorga creatividad al proceso y al resultado final. Esta idea fundamental da soporte al proceso matemático de los concretos o al mecánico y seriado de Morellet. Conceptos cubistas fueron la incorporación de la geometría y la desnaturalización del color a través de una paleta neutralizada. La abstracción inmediatamente posterior buscó un camino sin contaminaciones figurativas.

En su momento el futurismo había sido un motor arrollador cuya impronta sintieron las vanguardias rusas, rayonismo y constructivismo, a través de las que llegó a la Bauhaus y al arte geométrico, también fue un precursor Dadá. Fue un certero guía de caminos por los que muchísimos se adentraron y que ellos apenas recorrieron. No voy a insistir en el futurismo, sólo brevemente en aquello que implica a Max Bill. De los perdedores todo el mundo huye y los futuristas fueron el movimiento que en peor situación quedó, perdedores y del bando equivocado; tampoco sufrieron las persecuciones de los rusos, ni de los polacos, por lo que su derrota no fue considerada heroica, sino simplemente merecida al ser el único grupo de vanguardia que militó, con una entrega política desmesurada, en pos de la guerra. Como voluntario fascista perdió el futurismo su mejor teórico, Boccioni, sin que hubiera tenido el tiempo de desarrollar sus teorías. Balla no fue a la guerra, pero en su contra tuvo militar a favor de ella, ser simpatizante del fascio y el retorno en 1933 a una figuración de hijas elegantes, de melancólicas damiselas rodeadas de llamas de pasión y flores y de autorretratos de viejecito simpático que dejarían incluso perplejo a un posmoderno, pero que a un abstracto radical como Bill debían horripilar.

Balla fue un artista bastante aislado del circuito internacional de exposiciones y encuentros, no escribió ni viajó mucho, pero había dejado muchas obras, que rastrearon y mostraron en 1951 en Roma, el Grupo Origine en una exposición-homenaje. Los abstractos italianos más puros le revisan una y otra vez. A través de ellos tuvo que llegar a Max Bill. En 1960 en la Bienal de Venecia dedicada al futurismo se expone una buena selección de “compenetraciones”, algunas de las cuales se habían visto ya en la exposición de Roma. Seis años más tarde, Bill presenta sus propias “compenetraciones”: una repetición de cuadrados girados 45° que da origen a una compacta red cuadrangular pero de apariencia romboidal que cubre toda la superficie de la tela. En los títulos mantiene el término futurista, “compenetración”, **seis colores compenetrándose o campo de colores claros que se compenetran.**

Exceptuando las **Compenetraciones iridiscuentes** y unos años más de Balla, los futuristas nunca abandonaron la figuración, aunque su abstracción llegó a las formas geométricas más puras, rivalizando e incluso superando en importancia a los propios motivos figurativos representados. Las flechas paralelas de **Dinamismo de un coche** (1912-13) de Russolo tienen más protagonismo temático que el propio coche, incluso más que el dinamismo que pretenden representar o las rayas, que cubren el campo pictórico de **Los adioses** de Boccioni, son el compromiso de encontrar el esqueleto firme, cristalizado y geométrico de la realidad. Este método que apenas había empezado cuando quedó abortado, solamente Balla lo llevó hasta sus últimas consecuencias. La herencia futurista es a pesar de todo extensa, la luz, el movimiento, la actitud del espectador y el compromiso van a ser para el arte, temas y motivos. Ya lo enunciaron en los manifiestos: “...*el tranvía que pasa entra en las casas, las cuales, a su vez, se arrojan sobre el tranvía y se amalgaman con él*”. Y especialmente: “*pondremos al espectador en el centro del cuadro*”. Me pregunto quién no es futurista en el siglo XX.

Balla diseñó muebles, tejidos, utensilios diversos, ropa, todo con fuertes reminiscencias populares. Participa en escenografía, hace un teatro de títeres, es un excelente diseñador gráfico y tipógrafo. Un hombre polifacético que diseñó su vestuario y su casa. ¿Pudo Max Bill sustraerse?

Cuando Max Bill empezó sus estudios, también había pasado el momento álgido de los constructivistas rusos, pero la emigración de algunos artistas a París, Londres o Alemania, mantiene vivo el movimiento. Bill recibió clases del constructivista húngaro Moholy-Nagy y fue amigo personal de Pevsner.

Cuando tenía dieciséis años y estudiaba metal en la Escuela de Artes Aplicadas de Zurich, fue a París con motivo de la Exposición Internacional de Arte Decorativo. Este viaje le alertó sobre lo que ocurría y era preciso conocer y le anima a entrar en 1927 en la Bauhaus de

Dessau. Su estancia en esta Escuela dura solamente dos años pero el influjo, que recibe de ella, es definitivo.

La Bauhaus como el constructivismo, el futurismo, el unismo, de Stijl, los concretos y en general los movimientos abstractos de tendencia constructiva-geométrica pretendían transformar lo que les rodeaba o al menos se sentían comprometidos con el cambio. Una firme creencia ética que late en el deseo de renovación de todo pionero. Su arte no era una denuncia, ni un lamento ni una crítica, surgía de la voluntad de transfigurar todos los aspectos de la vida y de responder a las necesidades de una sociedad que por primera vez se contempla como universal. El arte al servicio del cambio y de las necesidades de todos. Este sentimiento, cada vez más frustrado por las guerras y por las circunstancias políticas rusas, era bastante común en las primeras generaciones abstractas, las cuales, a pesar de persecuciones, prohibiciones, hambre y contrariedades, lograron incidir e innovar el mundo que les rodeaba apoyándose en la cualidad creadora del arte. Compartían ideas y planes y adecuaron el arte, los objetos, viviendas y ciudades a las nuevas situaciones. Artistas junto a arquitectos o diseñadores trabajaban en proyectos comunes vinculados a escuelas, revistas y programas que transmitían en textos y en exposiciones colectivas. Los constructivistas rusos, el unismo polaco, la Bauhaus trabajaron de esta manera, sin que se diluyera, entre tanta actividad, el arte como hecho específico y diferenciado. La mayoría de estos artistas eran auténticos teóricos. Los textos de Wadislav Strzeminski, de Kobra o de Van Doesbourg son hitos en la teoría del arte del siglo XX. Sus pensamientos, apenas sufrirán modificaciones en los escritos del minimal o de los conceptuales.

La Bauhaus era un foro, un lugar de encuentro, una escuela donde se aprendía, se pensaba, se hacía y se veía hacer a los demás. Estas concentraciones de artistas con proyectos y metas comunes fueron definitivamente dispersadas en la II Guerra Mundial, Bill estudió allí unos pocos años antes de que la Escuela cerrara sus puertas y se acabaran sus enseñanzas. Fue heredero y fiel transmisor de sus propósitos en Europa. La muerte, la persecución y el exilio forzoso vacían Rusia y los países que caen en su poder de las heroicas generaciones pioneras, las alemanas emigran masivamente ante el terror nazi, la muerte ha llegado a muchos pero los más afortunados continuarán sus investigaciones, enseñanzas y trabajo en Suiza o en los EEUU, países que posibilitan a muchos de los huidos expandir sus conocimientos a través de Universidades y Escuelas. Este traslado masivo abona muy beneficiosamente el arte americano, que recoge los conceptos formales más abstractos de estos movimientos europeos, aunque perdiendo el sentido utópico y colectivo que los caracterizaba. Después de la guerra, ni en Alemania, ni en el Este ni siquiera en París va a continuar nada parecido a la cohesión casi mística que se había dado anteriormente.

El entendimiento entre los miembros de un mismo grupo había oscilado mucho, los movimientos de sensibilidad romántica, que hacían hincapié en las emociones, en lo sublime y en los sentimientos ya habían dado antes de la guerra muestras de una frágil cohesión, como en el caso extremo de los surrealistas, donde el exceso de pasiones e intereses personales, dio lugar a las arbitrariedades de unos para con los otros, a las luchas intestinas y a las purgas ante cualquier disonancia. Los de tendencia constructivista tendían más a las discrepancias teóricas y en momentos de armonía al entendimiento colectivo.

En 1927, la Bauhaus se había trasladado a Dessau. En esos años la Escuela estaba mucho más cerca de lo que buscaba el joven Bill de lo que lo hubiera estado la de Weimar. La marcha de Itten y la entrada de Moholy-Nagy y de Hannes Meyer ponen de manifiesto el propósito de desterrar toda intención romántica-expresionista y toda exaltación mística de los oficios artesanales, en pos de una modernidad cada vez más dominada por el desarrollo industrial. Moholy-Nagy era un defensor acérrimo de la industrialización y Meyer era radical: “*construir es sólo organización: social, técnica, económica y psíquica*”. Poco a poco se va viendo que alumnos y profesores no sólo querían estar de acuerdo con su tiempo sino incluso ser forjadores del futuro.

Lászlo Moholy-Nagy es profesor en la Bauhaus de 1923-1928. El entusiasmo y la vitalidad con la que defiende sus ideas invaden la Escuela. En aquellos años los artistas todavía confían en la industria y la máquina es una esperanza. Lo “constructivo” y la creación artística se complementan y se fertilizan mutuamente. La II Guerra Mundial aún no ha desplegado su poder destructivo. En sus clases, Moholy-Nagy analizaba detalladamente las máquinas y sacrificó el dibujo por la construcción de objetos tridimensionales “construidos” con materiales nuevos, plexiglás, cristal o metal siempre en equilibrio asimétrico, hecho que favoreció y determinó en bastante medida el desarrollo de la escultura moderna. En 1928 le sustituyó Albers quien completó y sistematizó sus enseñanzas. Los principios constructivos basados en el predominio de las formas de abstracción geométrica y en el uso de nuevos materiales que Albers propagó más tarde en los EEUU, se encuentran en la raíz de las esculturas de Bill. El espíritu del constructivismo ruso incorporado a la Bauhaus pervivirá a través del siglo.

Klee, Kandinsky, Schlemmer o el nuevo director, Hannes Meyer, marcan al futuro artista. Especialmente Kandinsky sobre el que escribió varios textos y se encargó años más tarde de la reedición de su libro “Sobre lo espiritual en el arte”. La pluralidad de criterios, la diversidad de sensibilidades y de intereses y la calidad del trabajo artístico de algunos profesores dieron mucha riqueza a su enseñanza.

En 1929 finaliza sus estudios en la Bauhaus y vuelve a Zurich donde trabajará como arquitecto, pintor, escultor, diseñador gráfico, publicista, profesor e incluso participará en política

con un cargo en el municipio de Zurich. Destacará en todos y en cada uno de estos ámbitos y alcanzará unos resultados excepcionales. Organiza exposiciones, congresos, escribe libros y artículos y diseña numerosos objetos. Es un extraordinario e innovador diseñador gráfico. Tantas actividades e intereses desarrollados en un período de tiempo tan largo, de los años veinte hasta su muerte a mediados de los noventa, lo convierten en protagonista y testigo del arte del siglo XX. Siempre dentro de la abstracción analítica, no naturalista, que él define como matemática y llama Arte Concreto.

Su vida profesional está profundamente marcada por el grupo De Stijl

De Stijl había sido fundado en 1917 en el intento de romper “el predominio del individuo” en pos de “soluciones colectivas”. El ángulo recto y los tres colores básicos más el negro y el blanco constituían los elementos expresivos fundamentales. Max Bill los estudia detalladamente. Escribe varios textos sobre la obra y el pensamiento de Mondrian, al que conoce personalmente, uno de ellos es un extraordinario análisis que se publica con motivo de la exposición, “Piet Mondrian”, organizada por la Kunsthau de Zurich en 1955 y más tarde, en 1972, por The Solomon R. Guggenheim Museum y por el Kunstmuseum de Berna. Es una reflexión, lúcida y creativa, sobre la **Composición I con Azul y Amarillo** (1925), una pintura de formato cuadrado que Mondrian gira y hace descansar sobre una de sus esquinas dándole al cuadrado la apariencia de rombo. Mondrian, junto con Vantongerloo, es el pintor que más le influye en cuanto a resoluciones pictóricas, a la regulación del espacio en la superficie del cuadro y al tratamiento de las formas, aunque no comparta el misticismo de sus teorías. Muchos de los cuadros de Max Bill, principalmente los de formato cuadrado y girado, son consideraciones sobre los de Mondrian.

En el aspecto teórico está mucho cerca de van Doesburg. Theo van Doesbourg había vivido en Weimar años antes de llegar Bill, esperando obtener un puesto como profesor, lo que no ocurrió, pero su estancia entre 1921-1922, había contribuido a clarificar el camino que la Bauhaus iba definitivamente a tomar. Van Doesburg, duro adversario de las corrientes románticas y acérrimo partidario de lo constructivo y de la claridad en la expresión artística, reprochaba a la Escuela de carecer de un “principio general” y dejarse llevar por las tendencias expresionistas. Aunque no coincidiesen personalmente, las huellas de Van Doesburg perviven cuando Bill llega a Dessau.

De van Doesbourg toma el término “Arte Concreto” y los puntos básicos del manifiesto de 1930: se descarta cualquier vestigio de figuración, incluyendo la abstracción naturalista, la claridad es un valor absoluto, la expresividad sentimental no tiene ninguna cabida, etc., etc. La súbita muerte de este pintor, un año después de la publicación de “Art Concret”, le impidió

desarrollar pictóricamente sus teorías, especialmente la difusión de las formas en diagonal y de las estructuras cuadradas con elementos de excepción triangular como **Pintura pura**, 1920^{xi.xii}. . La intransigente oposición de Mondrian hacia las diagonales que van Doesbourg había empezado a utilizar, supuso el enfrentamiento y la separación definitiva entre ambos. Posiblemente de no morir tan tempranamente, las ortogonales, el cuadrado y el cubo, formas que han definido y determinado el siglo, hubiesen sido más contrastadas por las diagonales que hubieran introducido un elemento nuevo en la reflexión. Como bien comprendieron, no era una cuestión banal.

Van Doesburg, arquitecto, pintor y poeta, desarrolla sus trabajos dentro del movimiento concreto paralelamente a las actividades en el seno dadá bajo el seudónimo de I. K. Bonset. Al igual que el matrimonio Arp, compaginó ambos movimientos. En 1930, junto a Carlsund, Hélión, Tutundjian y Wantz firma las bases de la pintura concreta en el n. 1 de la revista “Art Concret”, un año antes de su muerte y muy poco tiempo después de que Max Bill marchara de Dessau. Muchos movimientos abstractos posteriores se sostendrán sobre estas bases, no sólo los concretos suizos e italianos sino los MADI, el GRAV, el minimal o el arte conceptual, y aunque se introducen importantes ampliaciones como la serialización, la repetición o el abandono de los materiales y técnicas tradicionales, todos suscriben cada uno de sus principios. Por su importancia y su brevedad voy a recordar estas bases:

Arte Concreto. 1930

Base de la pintura concreta.

Decimos:

1º. *El arte es universal.*

2º. *La obra de arte debe estar enteramente concebida y formada por el espíritu antes de su ejecución. No debe recibir ningún aporte formal de la naturaleza, ni de la sensualidad, ni del sentimentalismo.*

Queremos excluir el lirismo, el dramatismo, el simbolismo, etc.

3º. *El cuadro debe estar enteramente construido con elementos puramente plásticos, es decir planos y colores. Un elemento pictórico no tiene otra significación que “sí mismo” en consecuencia, el cuadro no tiene otra significación que “sí mismo”.*

4º. *La construcción del cuadro, así como sus elementos debe ser simple y controlable visualmente.*

5º. *La técnica debe ser mecánica, es decir exacta, anti-impresionista.*

6°. *Esfuerzo por la claridad absoluta.*

En 1931 surge Abstraction-Création, un nuevo grupo que atrae a todos los abstractos y que durará hasta 1936. El núcleo inicial está formado por Herbin, como presidente, van Doesbourg, como vicepresidente, sustituido a su muerte por Vantongerloo y como miembros, Arp, Gleizes, Kupka, Tutundjian y Valmier. El criterio de selección es la no-figuración “*obras que no manifiesten ni la copia ni la interpretación de la naturaleza*”. Max Bill será miembro lo que le permitirá acceder a un foro amplio de intercambio de ideas y participar en las exposiciones del grupo. En contacto permanente con numerosos artistas, diseñadores y arquitectos, mantiene con ellos relaciones amplias, continuas y profundas. Conoce a Mondrian, a Jean Arp, a Sophie Taeuber-Arp y a Vantongerloo, a Marcel Duchamp, a Max Ernst, a Giacometti, a Frank Kupka, a Pevsner. Empieza a hablar con voz propia, empieza su madurez. Los maestros pasan a ser amigos.

Jean Arp y su esposa Sophie Taeuber-Arp son aire fresco para el movimiento abstracto y para el propio Bill. Sophie estudió tejido en la Escuela de Artes Aplicadas de Zurich, donde más tarde fue profesora. Siempre guardó la voluntad de romper la jerarquía que confina ciertas técnicas, el tejido especialmente, al dominio de las artes aplicadas “*el arte es siempre libre y libera el objeto al cual se aplica*”. Participó con su esposo y van Doesbourg, en la renovación interior de la brasserie Aubette, un enorme inmueble de Estrasburgo que tenía funciones múltiples (restaurante, billar y cine-sala de baile). Fue un importante proyecto de colaboración de las artes y la arquitectura. Destruído y en la actualidad parcialmente reconstruido, era una puesta en práctica del trabajo colectivo, del uso de las formas geométricas elementales y de la unidad de las artes bajo un mismo espíritu. Jean Arp, manteniéndose estrictamente dentro de la abstracción no figurativa, consigue con sus formas amorfas, alejadas de la geometría, unas esculturas basadas en el azar “*anti-pinturas de forma no rectangular*”, pintadas como cualquier objeto de uso “*cualquiera puede repintarlas del color que desee*”. No en vano fue un destacado dadá, miembro fundador del Cabaret Voltaire en Zurich, poeta y amigo de poetas. Sophie, también miembro, organizaba para sus veladas espectáculos de danza en las que ella misma bailaba, diseñaba los trajes y las coreografías e hizo los muñecos de un teatro de marionetas. El matrimonio fue muy amigo de Bill que los acogió y les ayudó durante la guerra y en cuya casa Sophie murió accidentalmente en 1943. Arp figura en la exposición inaugural del surrealismo en 1925. Con la independencia que le caracterizaba, se mantuvo unido a los surrealistas al tiempo que continuaba los análisis formales y constructivos propios de la vanguardia abstracta. Los duo-collages, realizados en común con Sophie Taeuber es una obra radical en la que introducen el azar, la red, la repetición y en los papeles rasgados, el principio destrucción-

recuperación. Son un canto a la libertad y el humor. El matrimonio muestra con su trabajo y su actitud las variadas y fecundas posibilidades de la abstracción.

En 1936 (versión definitiva en 1949), Max Bill publica sus propios principios del arte concreto en un escrito corto que mantiene el nombre y la idea general del manifiesto de 1930 (no firmado por él). Al igual que el manifiesto de van Doesburg, el de Bill es sencillo y escueto, tal como es el arte que ambos defienden. Se insiste en la obra de arte como objeto, se añaden la luz y el movimiento (dos propuestas futuristas), como instrumentos de la creación artística, al color y al espacio del manifiesto anterior y a la exclusiva referencia al “cuadro”, Max Bill incorpora la “pintura y escultura”. Define la percepción visual como la materialización de los logros de la pintura y la escultura concreta y el arte como “*la pura expresión de una medida armónica y la ley*” y como “*la expresión del espíritu*” humano. Un cambio interesante es el del arte “*tiende hacia lo universal*” relativizando la potente aseveración del primer manifiesto “*El arte es universal*”, lo cual pone de manifiesto el debilitamiento de las utopías de la vanguardia.

Las ideas están desarrolladas con tanta claridad que apenas admiten comentarios.

Llamamos “arte concreto” a las obras de arte que han sido creadas de acuerdo con una técnica y unas leyes enteramente apropiadas a ellas, sin ningún soporte externo de la experiencia de la naturaleza o de su transformación, es decir, sin la intervención del proceso de abstracción.

El arte concreto es autónomo en su especificidad. Es la expresión del espíritu humano, destinado para el espíritu humano, y posee la claridad y la perfección que se espera de los trabajos del espíritu humano.

Es a través de los significados de la pintura y la escultura concreta y sus logros lo que permite materializar la percepción visual.

Los instrumentos de esta realización son el color, el espacio, la luz, el movimiento. Al dar forma a estos elementos, se crean nuevas realidades. Ideas abstractas que previamente sólo existían en la mente se hacen visibles en una forma concreta.

El arte concreto, cuando es verdadero, es la pura expresión de una medida armónica y la ley. Organiza sistemas y da vida a estos programas, a través de los significados del arte. Es real e intelectual, antinatural aunque está cerca de la naturaleza. Tiende hacia lo universal y cultiva lo único, rechaza la individualidad, para beneficio del individuo.

En 1937 Max Bill pasa a ser miembro de Allianz, asociación que reúne a destacados artistas suizos, los Arp, Klee, Lohse, etc. Pronto será una voz destacada de este grupo, incluso dirigente.

1938 ve aparecer una de sus obras capitales, **quince variaciones sobre un tema**, 16 litografías editadas por “Éditions des chroniques du jour” de París. Trabajó en esta obra desde de 1934 hasta 1938, año de su publicación. Tanto el título como el método seguido son un reconocimiento a Johan Sebastian Bach, a su manera de componer y de entender el arte. Bill admiraba su “configuración matemática de las formas”, el método lógico-matemático de sus composiciones religiosas.

Las variaciones se acompañan de un pequeño comentario que explica el proceso seguido en cada dibujo, explicaciones del método lógico-matemático. El “tema” se presenta al principio de la serie, marca el inicio y el método general. Estos pequeños textos tienen un fuerte atractivo tal como pueda tenerlo un texto conceptual o un escrito o grafitti que se amalgama con la obra. *“el tema consiste en el continuo paso de un triángulo equilátero a un octágono regular. en otras palabras el tercer lado del triángulo que debería cerrarlo se mueve hacia afuera formando uno de los lados de un cuadrilátero (cuadrado). De esta manera el área del triángulo permanece abierta y están sugeridas las transiciones de un polígono al siguiente. están todas hechas de la misma manera. La figura resultante es una espiral compuesta de líneas rectas de igual longitud, los ángulos y las áreas entre estas líneas muestran una gran variedad de formas y de tensiones.”* Por ejemplo en la n.3, nos dice: *“los puntos de color marcan los ángulos del tema, los puntos de dos colores marcan las líneas comunes a dos polígonos que además cambian de dirección, los colores siguen el mismo orden que en la variación 1”*. Muy poco después de la aparición de las **quince variaciones sobre un tema**, publica con el mismo título, una reflexión general sobre las intenciones de este trabajo: *“aunque es posible que gusten nuestras creaciones sin comprenderlas completamente, difícilmente se puede extraer de ellas todo el placer que pueden dar sin tener como mínimo una pequeña visión interna del método por el cual han sido desarrolladas”* y finaliza: *“el sólo propósito es dar placer por el hecho de su propia independiente existencia”*. Estas palabras, que se repetirán en muy pocas ocasiones, son una defensa de la independencia del arte como hecho específico, como fin en sí mismo y como fuente de placer.

De 1939 a 1945 cumple el servicio militar, obligación más suave que la del resto de jóvenes europeos que están obligados a ir a la guerra, por lo que Bill puede seguir con sus exposiciones, escritos (publica un texto sobre Paul Klee), construye su casa, enseña teoría de la forma en la Escuela de Artes Aplicadas de Zurich (bajo la dirección de Itten), trabaja como

diseñador industrial y en 1944 organiza, para la Kunsthallen de Basilea, la primera exposición consagrada exclusivamente al Arte Concreto con textos de Jean Arp, A. Lichtenhan y él mismo. Arp escribe: *“No queremos copiar la naturaleza. No queremos reproducir. Queremos producir como una planta produce un fruto y no reproducir. Queremos producir directamente y no por mediación”*. En 1944-45 edita con Lohse la revista “abstrakt-konkret” donde se reflejan sus aspiraciones gráficas y su visión del arte. Finalizada la guerra participa en Milán en el 1er. Congreso para la reconstrucción de Italia. La paz en tiempos de guerra.

En 1949 prepara la exposición “die gute form”(la buena forma) en colaboración con las industrias suizas. El mismo año, publica en la revista Werk (n.3, Winterthur) “la concepción matemática en el arte de nuestro tiempo”, que unos meses más tarde vuelve a aparecer en el catálogo de la exposición “pevsner, vantongerloo, bill” para la Kunsthaus de Zurich. En este texto deshace el manido nexo de las bellas artes con las letras sobre el que se basa el romanticismo, recordándonos aquellas tradiciones en las que el arte ha estado regulado por las matemáticas, la cosmología o la geometría como en el arte egipcio, en el precolombino, en el Renacimiento con la perspectiva o en tiempos modernos con la sección áurea. Empieza con un comentario sobre “Sobre lo espiritual en el arte” (1912) donde Kandinsky afirma que en el arte nuevo la imaginación del artista será sustituida por la concepción matemática. *“él (Kandinsky) no da este paso, pero libera los medios expresivos de su pintura”*. Mondrian está más cerca de esta concepción, pero *“la construcción horizontal-vertical de sus obras es de una configuración puramente emotiva, a pesar de todo el rigor de los medios de expresión que emplea”*.

El método matemático aludido en “la concepción matemática en el arte de nuestro tiempo” se basa en un racionalismo en el que *“el pensamiento posibilita la ordenación de los valores emotivos”* y en una matemática que es *“una ciencia de las proporciones, del comportamiento de cosa a cosa, de grupo a grupo, de movimiento a movimiento”*. Es un escrito importante y emblemático. No debemos esperar de este artículo precisión, ni soluciones y desde luego nada de lo que normalmente se espera cuando aparece la palabra “matemática”. En él apunta la necesidad de que sea una decisión lógica y no emotiva la que defina la obra de arte antes de su creación: el método debe ser concretado antes de la ejecución y regir a ésta. Concibe el arte como una rama de la filosofía siempre expuesta a traspasar sus límites, capaz de revelarnos la estructura del mundo y de transmitir de la manera más directa el pensamiento. Los escritos, como el resto de sus actividades, muestran su talante intelectual, la fe en la capacidad de la expresión para servir como mediadora entre la teoría y el receptor y se alejan de los textos-proclamas de las vanguardias y de los desafiantes escritos posteriores, como los del minimal o de los conceptuales.

No dudó ni tuvo motivos para hacerlo del poder transformador de la enseñanza, el pensamiento y el trabajo. En 1951 participa en el pabellón suizo de la trienal de Milán y toma la dirección de la Hochschule für Gestaltung de Ulm. En 1953 viaja a Perú donde se encuentra con su antiguo profesor y ahora amigo Albers, al que no había visto desde los años de la Bauhaus, hacía ya veinticinco años. Ese mismo año viaja extensamente por los EEUU: forma parte de la conferencia internacional de diseño en Colorado cuya ponencia es “art, business, culture, design”. Visita a Philip Johnson, Nikolaus Pevsner, etc. Es jurado en la Bienal de São Paulo.

En 1960 Bill organiza de nuevo, en esta nueva ocasión en Zurich, una extensa exposición sobre el arte concreto: “Arte Concreto, 50 años de desarrollo” a la que también acompañará con un texto suyo. Con Lohse comparte, además de exposiciones y multitud de actividades, el tema de los campos de color compenetrándose. Los encuentros con el Groupe de Recherche d’Art Visuel, especialmente con Morellet, con los Hard Edge y el Minimal, también son decisivos en la evolución de Bill, como lo es él para ellos por lo que participan juntos en exposiciones, por ejemplo en la Contemporaries Gallery en Nueva York. También en las Documentas, en la bienal de Venecia y en los más importantes eventos de su tiempo está presente. En 1967 lo nombran catedrático de la Academia de Hamburgo.

Sus escritos se suceden. Mondrian, Duchamp, Kandinsky, Vantongerloo, etc. son estudiados continuamente, especialmente en catálogos de exposiciones que él mismo organiza o en publicaciones que se encarga de editar, escribe también discursos políticos, morales o textos teóricos de diversa índole mientras continua pintando, esculpiendo, enseñando (asiste a clase), construyendo, recibiendo premios, diseñando objetos y asistiendo como miembro al Parlamento suizo. A lo largo de toda su vida, viaja continuamente, Alemania, Bélgica, Francia e Italia, más adelante los EEUU, Sudamérica, etc.

Las actividades se multiplican en todos los ámbitos de su interés hasta la fecha de su muerte en 1994. Un hombre absolutamente excepcional tanto por su creatividad como por su versatilidad y capacidad, una inagotable y polifacética biografía con un talento singular para extraer de las propuestas de otros pintores las máximas consecuencias: la investigación pictórica que lleva a cabo de los cuadrados girados de Mondrian o las de Vantongerloo son extraordinarias.

Afronta el arte desde una continuamente renovada contemporaneidad. Defensor de un arte colectivo, no individualista, da respuesta a las propuestas más punteras que lanza el mundo del arte, no es la apropiación posmoderna, es la colaboración en un proyecto colectivo. Su trabajo no estriba en hallar imágenes primarias y potentes, como las de Malévitch o de Mondrian, ni sorprendentes, como las de Picasso o como los desafiantes iconos americanos porque sus cuadros no son iconos,

sino el lugar donde nuestro espíritu puede nutrirse, comprenderse y crecer porque el arte es la expresión de la “ley”^{xiii}.

Donald Judd reconoce en el arte concreto, no objetual, “*la fuerza viva*”.

COLORES QUE SE COMPENETRAN

CUADRADO-ROMBO O “*las pinturas agudas*”

La diagonal heroica habla de la acción, no de las esencias. La diagonal es energía activa.
Kenneth

En 1946, dos años después de la muerte de Mondrian, aparece “el cuadrado rojo”, el primer cuadrado-rombo de Max Bill. Desde esa fecha hasta avanzados los ochenta, éste va a ser su formato más característico.

En el texto “Composición 1/25 con azul y amarillo de Piet Mondrian” Max Bill denomina a estos cuadros “pinturas agudas” oponiéndose a la acepción de Mondrian, “diamond shape”. El formato de estas pinturas es matemáticamente cuadrado, cuatro lados y cuatro ángulos iguales, pero su apariencia no es la convencional, los bordes del cuadro son diagonales y no paralelos a las líneas horizontales y verticales de nuestro entorno arquitectónico lo que induce a visualizar un rombo y no un cuadrado. El cuadrado a causa de este “giro” pierde estabilidad y actúa según las características propias del rombo. Las relaciones entre la composición y los bordes diagonales y de éstos con el espacio exterior del cuadro añaden expresividad al tema.

Max Bill trabajó a lo largo de toda su vida en estas pinturas que reflejaban fielmente sus ideas. Su número es muy elevado. Presentan una gran diferencia con las “shapes” de Stella, porque, al contrario de éstas, la forma exterior no se corresponde naturalmente con el dibujo interior. El cuadrado-rombo de Max Bill es un territorio definido en el que se desarrolla el tema. Comparadas con las antecesoras “diamonds shape” de Mondrian de composición abierta, las “pinturas agudas” de Max Bill son concluyentes y consiguen estar encerradas en sí mismas como un objeto, exigencia del más puro arte concreto

De estrechar o alargar el cuadrado hasta el rombo posiblemente las implicaciones hubiesen sido otras y la sensación de inestabilidad y de subjetividad más profunda, pero Max Bill mantiene el cuadrado, 90° para los ángulos y la igualdad de los lados. En Bill el tema no se expande ilimitadamente y queda recluso dentro de los límites del cuadro. El formato cuadrado-

rombo delimita intencionadamente el territorio del arte, concentra la composición y resalta el dibujo.

El cuadrado girado sigue una minoritaria pero continuada tradición. Malévitch, en **Masas de color en cuarta dimensión** (1915), hace girar levemente un cuadrado rojo, indudablemente Mondrian o van Doesburg en **Composición aritmética** (1930). Después Morellet o Riley.

COMPOSICIÓN 1/1925 CON AZUL Y AMARILLO DE PIET MONDRIAN DE MAX BILL

(Mondrian consigue una) *“combinación de la apariencia actual –con sus absolutas restricciones- y una libertad de potencialidades imaginativas, por las cuales, como las bien definidas reglas de un juego, sólo el núcleo estaba definido”*.

Escribir (incluso hablar) porque se tiene realmente algo que decir es bastante excepcional y hacerlo de manera breve, precisa y emotiva, es extraordinario, así Max Bill en “Composición 1/1925 con azul y amarillo de Piet Mondrian”.

El texto, centrado en el cuadro, consigue que el lector comprenda la obra de Mondrian y se implique en las deducciones. El análisis me parece irreprochable, aunque no esté de acuerdo en algunas de sus opiniones. Veamos cuáles de ellas:

En primer lugar en la denominación de estas pinturas. Bill discrepa con el término con el que Mondrian las designa como “diamond shape” porque *“un cuadrado nunca sería un rombo en virtud de estar apoyado sobre uno de sus vértices”*. Cualquier diccionario confirmaría la aseveración de Bill si se le añadiera “en geometría”, pero estamos en el territorio del arte, un terreno movedizo ligado a la percepción visual y emotiva condicionado por el entorno, la tradición o la idiosincrasia personal. El término “diamond shaped” está referido a la percepción de la forma alejándose de “rhombic”, la expresión matemática. Usamos “diamond shape”, forma romboidal, de la misma manera que describiríamos a un rombo que apoyara uno de sus lados sobre la línea horizontal como “cuadrado ladeado”. Para el geómetra, cuadrado o rombo es una cuestión de cuatro lados y cuatro ángulos iguales o de dos a dos, mientras que la acepción “rombo” para el cuadrado girado 45° pone al descubierto el subjetivismo del espectador en la percepción de las formas. *“Hubiese sido preferible que Mondrian las hubiese llamado pinturas <agudas>”*. La acepción “aguda” describe una posibilidad latente en estos cuadros “romboidales”, pero el término, más personal y metafórico que el de “rombo” y más

impreciso, se aplica mejor a las pinturas de Bill donde los ángulos de estos cuadros “agudos” forman parte activa en la composición y tienen un protagonismo mayor que en los de Mondrian. “Agudo” define acertadamente la sensación afilada de estos cuadros pero se apoya como “diamond shaped” en la subjetividad de la visión y en su carga emocional.

Este desacuerdo no es gramatical sino que refleja la distinta intencionalidad en el uso de este formato por ambos artistas. Con sus “diamonds shape”, Mondrian hace del contorno un motivo determinante del tema con el que delimita el espacio del arte, debilitado por sus peculiares composiciones de extensión ilimitada provocando fricciones entre las líneas horizontales y verticales de la composición y los bordes diagonales que producen triángulos y ángulos que atenúan la prolongación del núcleo ortogonal lo que obliga al espectador a una mayor toma de conciencia del tema. Las pinturas “agudas” de Bill no expanden ilimitadamente la composición fuera del cuadro, al contrario, son formas que concentran mejor el tema delimitando claramente el lugar dentro del cual se desarrolla la idea.

En segundo lugar no estoy tampoco de acuerdo en la descripción que Max Bill hace del cuadro. Al analizar **Composición1/1925 con azul y amarillo**, nos descubre la capacidad que tienen las obras de Mondrian de inducir al espectador a expandir el núcleo definido en la pintura por lo que en el cuadro analizado, ve un “hexágono”, dos “trapezoides” y la posibilidad de que “*las dos paralelas... en el espacio curvo retornen a sí mismas*” y que el triángulo azul en el ángulo izquierdo pueda ser “*un plano alargándose sin fin, o emergiendo invisiblemente en el ángulo derecho de la horizontal extendida*”, con lo que discrepo totalmente, son particularidades demasiado complicadas para la extrema sencillez de esta pintura. Igual que en las leyendas, estas composiciones pueden abrirse a nuevas interpretaciones pero que no nieguen sus posibilidades internas porque si nos alejamos en exceso del elemento central podemos encontrarnos inmersos en otra historia, fuera de la que partíamos.

En **Composición1/1925 con azul y amarillo**, el ángulo superior y el de la derecha del cuadro son los vértices del hexágono y del trapezoide de los que nos habla Bill, pero me parece sumamente forzado como tales ver estas figuras geométricas, porque la necesidad de una gestalt directa y clara nos provoca asociaciones más simples como sería la de su prolongación rectangular. En el ángulo izquierdo hay un marcado triángulo azul. El color, la coincidencia con el ángulo y la gruesa línea negra, que lo cierra, lo disgregan del resto del cuadro. Es la figura más estable y potente de esta pintura, tiene autonomía, está bien definida y rivaliza con la composición lo cual nos obliga a aceptarlo como tal triángulo sin que podemos imaginarnoslo “*emergiendo en el ángulo derecho de la horizontal extendida*” tal como sugiere Max Bill. El triángulo azul activa el movimiento en el ángulo, aumentando la sensación romboidal. Se

presenta como una forma de excepción importante frente a los cuadrados y rectángulos característicos en Mondrian. Figuras de excepción en su repetida temática ya que muchos de sus cuadros romboidales coinciden en presentar un triángulo en el ángulo izquierdo.

Composición 1/25 con azul y amarillo se ve sometido a la ambigüedad y la imprecisión dentro del más puro racionalismo debido a que una forma cerrada, muy conocida y estable, el cuadrado, pierde, por una causa circunstancial, sus cualidades adoptando características ajenas. La incertidumbre que socava los conceptos más firmes es una de las propuestas más interesantes de la abstracción geométrica y demanda una comprometida percepción.

Giremos **Composición 1/25 con azul y amarillo** hasta hacerlo descansar sobre uno de sus lados. Cuando las líneas negras, una horizontal y dos verticales, sufren el giro, transformándose en diagonales, la composición interior resultante pierde fuerza, eficacia e interés. Mondrian fue intransigente con las diagonales propuestas por van Doesburg, aunque, a través de sus cuadros romboidales, la diagonal cobró un enorme interés como límite de sus composiciones, como acotación y contorno del núcleo y como traba entre el espacio interior del cuadro y el exterior definiendo claramente el territorio del arte que la extensión ilimitada del dibujo había paliado. El formato romboidal pronuncia la sensación de fragmento y da movimiento a la estabilizada composición.

Max Bill en su taller trabaja con el cuadrado-rombo, los ángulos, el movimiento, las diagonales y la repetición. Una obra extensa que le ocupa prácticamente toda su vida. Es el arte abstracto como arte colectivo.

Mondrian pintó unos veinte cuadrados girados, “*algunos de los mejores trabajos*” y Bill un número mucho más elevado ya que lo utilizó a lo largo de toda su carrera. Si en Mondrian fue excepcional, en Bill se convirtió en habitual.

“Composición 1/25 con azul y amarillo de Piet Mondrian” fue publicado por vez primera en 1955. Ha sido editado en reiteradas ocasiones^{xiv}.

PLANO DE SEIS COLORES COMPENETRÁNDOSE, 1966

¿Por qué hay que seguir creando sin tener en cuenta nuestra potencia visual, que puede dar resultados análogos a los de los rayos X?

La pintura futurista: Manifiesto técnico

En los cincuenta, Max Bill diseñó una mesa cuadrada que se hacía circular lo que ampliaba considerablemente su capacidad. Fotografizó la mesa en un entorno decorado en el que destaca una alfombra marroquí cuyo dibujo es una red de rombos.

En Zumikon, Zurich, Bill construyó su casa-estudio, en el salón, rodeada de “pinturas agudas”, esculturas, mobiliario de diseño y de una potente “compenetración” hay una enorme alfombra, también marroquí con un marcado dibujo en zigzag y algunos rombos diseminados.

Plano de seis colores compenetrándose es una pintura al óleo de 132 cm. por lado, que presenta una red cuadrangular con características romboidales. El módulo de repetición es el cuadrado que reposa sobre uno de sus vértices y cuyos lados están en diagonal respecto al plano horizontal-vertical. Debido a la posición de los cuadrados, lo que en geometría sería una red cuadrangular se percibe como romboidal lo y como tal actúa. El tamaño de los cuadrados-rombos es lo suficientemente grande como para que no quede diluida la individualidad de cada uno de estos módulos en la red general.

La red cuadrangular puede propagarse ilimitadamente más allá del plano acotado que se convierte en fragmento de una totalidad de expansivos contornos: la composición interior podría extenderse fuera del cuadro sin desvirtuar la idea general. También la red romboidal forma entramados que se ensamblan homogéneamente y que pueden agrandar el esquema ilimitadamente sin modificarlo, pero hay dos diferencias fundamentales, la primera radica en que la prolongación virtual de la red romboidal más allá de los límites del cuadro queda dificultada por los triángulos que se originan al chocar las diagonales con los bordes horizontales y verticales y la segunda en que las redes cuadrangulares mantienen el ritmo estable de las composiciones no jerárquicas negando la existencia de puntos relevantes que rompan el orden repetitivo y sistemático, mientras que en las romboidales, los vértices de los rombos se convierten en puntos de encuentro (de cuatro cuadrados y cuatro colores) vibrantes y tensos.

Los colores de esta pintura, alternando sistemáticamente los tonos fríos con los calientes, se distribuyen en tres “líneas” horizontales de tonos fríos, del azul al verde y tres verticales calientes, rojo, naranja y morado, compuestas cada una de estas “líneas” de dos rombos y dos triángulos. Estas formas, rombos y triángulos, penetran unas en otras acrecentando la “compenetración” de los colores y creando un incesante movimiento óptico que obliga al espectador a recorrer continuamente el cuadro en busca de una estabilidad imposible.

Los colores, seis en total, saturados, intensos y bastante definidos están estabilizados dentro de la composición, gracias al sistema de alternancia de los tonos fríos y calientes. La contigüidad de estos complementarios resalta la silueta romboidal de los cuadrados.

La “compenetración de los planos” futurista suponía un compromiso con la percepción de las formas. Los personajes, los objetos y los paisajes se amalgamaban, entraban unos en otros, se penetraban. La “compenetración” futurista no prosperó si exceptuamos los exhaustivos estudios de las “compenetraciones iridiscentes” de Balla, donde el triángulo en su repetición, en un principio abstraído de un motivo real, había conseguido trascender cualquier reminiscencia figurativa y presentarse como una figura geométrica idónea para desarrollar la idea de la compenetración que se delata como la principal característica de la malla romboidal. Cincuenta y cinco años más tarde, Max Bill vuelve a ello

Lejos de las inocentes reminiscencias populares de los triángulos de Balla, las figuras geométricas de Bill forman ya parte del lenguaje del arte. No son motivos decorativos, ni símbolos ni siquiera responden a sus significados matemáticos, son módulos que crean sistemas, repeticiones rítmicas y redes. Si la cohesión interna en la obra de Balla era leve, en la de Bill es muy compacta. El arte sistemático se deja ver en esta obra.

Plano de seis colores que se compenetran, a pesar de que la imagen sostiene un cierto movimiento óptico y que presenta unas formas y unos colores cercanos al más puro formalismo, se introduce en el debate de los minimal y del arte sistemático sin verse arrastrada por la drástica merma a la que se ve sometida la pintura en estos movimientos. Max Bill, sin renunciar a formas y colores, busca lo elemental y responde a los radicales planteamientos de los sesenta, planitud total, despersonalización, el sistema como tema y la programación como método. El aspecto más interesante de Max Bill.

Plano de seis colores que se compenetran es un sistema elemental que el cuadro trasmite directamente. Nada hay entre la imagen y nosotros que dilate el “*sólo lo que puede verse, está ahí, es realmente un objeto...*” de Stella. Pintado de la manera más tradicional, óleo sobre lienzo, con profusión de colores y con un guiño entre la apariencia, red romboidal, y la certeza, red cuadrangular (y al contrario), todo ocurre en la superficie.

Si la abstracción más pura, sin reminiscencias, vacía, compleja y nunca acabada, ha ido profundizando nuestra percepción, **Plano de seis colores compenetrándose** estaba en ello. Como el resto de las “compenetraciones”, no puede ser comprendida exclusivamente desde el punto de visto del “arte concreto” a pesar de las coincidencias, porque el sistema y las relaciones lógicas que establece son de tipo perceptivista.

Los cuadrados-rombos de **Plano de seis colores que se compenetran** hablan de sí mismos, claros y directos, como “expresión del espíritu humano”, se imponen por su tamaño 43 cm y, debido a una cuestión circunstancial, una posición inusual, que no incorrecta, hacen de la quietud, movimiento, de la estabilidad, “compenetración” y de unos vértices inapreciables, puntos energéticos. También la geometría, firme e inamovible está sujeta al mundo de las sensaciones. Lo expresivo, lo inesperado o la ambigüedad llegan a la abstracción más rigurosa. Lo más elemental es, a fin de cuentas, lo más complejo e inexplicable. Desde el pequeño giro del cuadrado rojo de Malévitch a los cuadrados multiplicados y girados de Bill, cuando las vanguardias confirman sus logros, empieza su fin.

“expresión del espíritu humano, destinado para el espíritu humano”.

SEIS COLORES COMPENETRÁNDOSE (1966-67)

“debe poseer la claridad y la perfección que se espera de los trabajos del espíritu humano”

arte concreto, 1936-1949. Max Bill

De formato cuadrado, 150 cm por lado, pintado al óleo, **seis colores que se compenetran** muestra la capacidad del color en el dibujo de las formas y en la resolución del tema ya que gracias al color y su distribución, el resultado es completamente distinto al cuadro anterior. Según Wölfflin en el barroco, *“la composición, la luz y el color no están al servicio de la forma de un modo absoluto, sino que tienen su vida propia”*, ¿dónde ubicar este arte de apariencia simple y escueto en su expresión, un arte de una rigurosa abstracción?

Un ligero y obligado vagar por la superficie de la pintura descubre sutiles diferencias y “compenetraciones” internas, pero la alternancia de colores complementarios fríos y calientes impone el equilibrio a una composición en la que se reconoce de inmediato la sistemática repetición de la red. Los colores contrastan fuertemente, especialmente en la zona central donde una línea vertical negra, como el resto, compuesta de dos rombos y dos triángulos, se cruza con otra horizontal de rombos y triángulos blancos también en el centro. En este cruce se origina un gran rombo por la asociación visualmente privilegiada de dos rombos blancos y dos negros, a pesar de ello esta zona central no logra eclipsar el poder de la red para sujetar las asociaciones y los lugares privilegiados que surgen por el choque de los colores. Circunvalando este cruce,

hay cuatro colores fuertes, en la parte superior horizontal, un azul intenso y en la inferior, su complementario naranja. En el lado izquierdo de la imagen y emplazado verticalmente un rojo que tiene su complementario verde en el lado derecho. La fuerza de los colores y su ubicación provocan una cierta violencia reclamando una atención mayor. El potente cromatismo de los cuadrados sometido a una inteligente distribución cohesionan la estructura de repetición.

Los cuadrados de la red afilan ostensiblemente sus vértices que marcan un ritmo cuya cadencia aunque constante, es heterogénea. El conjunto no es sosegado y está lleno de puntos relevantes, pero nada es tan fuerte que puede imponerse sobre el resto por ello ni siquiera el marcado rombo blanco y negro central logra configurarse como el centro de la composición ni como figura protagonista. La energía de los colores no alcanzaría tal vivacidad si no estuviera potenciada por el movimiento que genera la estructura romboidal. Sólo un dominio extraordinario del color y de las formas puede lograr ser tan fiel a un sistema de estructura de repetición con tantos elementos discordantes.

También nos trae el recuerdo de Balla, de su interés por la luz y de la relación de la luz y el color, la pintura de Max Bill, “unit of one light and one dark colour group”, de 1975/76, un óleo sobre lienzo de 120 x 120 cm.

LAS POSADAS ESPAÑOLAS

FRANÇOIS MORELLET

Había en ese patio un hombre muy viejo: me saludó, pero yo me apercibí demasiado tarde. La música comenzó y yo me decía: “¡Con tal que vuelva a mirarme!”. Era un peregrino, no era de aquí. Me pareció que me tenía simpatía. Se acabó la música. Yo estaba como en éxtasis. El hombre se dio la vuelta, me dirigió una mirada y salió. En su mirada había algo especial para mí. Todavía no sé lo que quiso decirme. Algo importante, esencial. Nos miró a mí y a mi destino, con una especie de consentimiento y de regocijo, pero con un dejo de compasión, casi de piedad, y se fue, y todavía me pregunto lo que todo eso quiere decir.

Un bárbaro en Asia. Henri Michaux

“...Las artes plásticas deben permitir al espectador encontrar lo “que él quiera”, es decir, que sea él mismo quien lo introduzca. Las obras de arte son rincones de pique-nique, “auberges espagnols”, donde se consume lo que uno aporta”

Morellet 1971.

Posiblemente los jóvenes tan sólo conozcan las “posadas españolas” a través de la literatura, tampoco mi generación se ha deleitado con estos rincones de pique-nique si exceptuamos los merenderos donde, a cambio de bebidas y de alguna que otra consumición, permitían desparramar sobre las mesas la comida que cada uno llevaba. Grandes tortillas, carne empanada y enormes sandías se acarreaban para disfrute de todos. Unida al aire libre, al campo o a la playa, al sol y al calor, era una costumbre alegre y desenfadada que nos daba los mejores momentos del año. Las abundantes pitanzas y el espontáneo comportamiento de familiares y de amigos, en mi infancia, de vidas sacrificadas y llenas de carestías, convertían esos encuentros en fiestas, en las que no faltaban los juegos, la risa y el baile. Pero estas celebraciones al aire libre no tienen nada que ver con las auténticas “posadas españolas” de las que la literatura nos ha dado imágenes más reales que las que nos darían nuestros propios recuerdos. En las narraciones la posada es un reducto de luz donde transcurre la vida, unas veces alegre, otras agria, compleja y, en la mayoría de ocasiones, confusa. Afuera la oscuridad. En los merenderos veraniegos, se lleva lo que se quiere encontrar que los otros aumentan al tiempo que de buen grado aceptan lo que se les ofrece, la armonía garantiza el

éxito del día, pero en la posada, el viajero entra en una rueda de la que él no es el único eje y en la que la fortuna no esta prevista.

El espectador de arte es como uno de esos viajeros que llegaban a la posada en donde comenzaba su suerte. Hay quién acarreándose tan sólo a sí mismo conseguía a la alegre posadera y la cena, hay quién era burlado y quién se comía lo suyo y lo ajeno. Uno descubría su pasado en la misma posada donde otro encontraba su destino, pero este lugar que les había acogido, acabada la noche, les arrojaba una vez más al vacío. Las canciones y el vino se habían acabado. De nuevo en el camino no todos van a olvidar lo vivido incluso algunos sabrán contarlos.

“He reducido al mínimo (espero), mi intervención, mi creatividad y mi sensibilidad y puedo por consiguiente advertirles que todo lo que van a encontrar (ne serait-ce rien) más allá de mis pequeños sistemas, le pertenece a usted espectador”.

Pero Morellet nos coloca en el terreno árido de los “auberges espagnols” que no son ni nuestras posadas ni nuestros merenderos. En sus “auberges espagnols” no hay nada, sólo el fuego y lo que nosotros aportemos. Los franceses evocan con ellos unos lugares en la postguerra española donde solamente se cocinaba lo que cada uno llevaba. No conozco a nadie en España que los recuerde, pero los he utilizado en las carreteras marroquíes donde en minúsculos mostradores llenos de ascuas ardiendo se asan la carne o las vísceras compradas en las tiendas de alrededor y donde inclusive se debe llevar la bebida. La obra de arte quizá no sea tan austera como estos minúsculos habitáculos llenos de humo y tenga también un poco de merendero y de posada de la literatura española. El agua que pueden retener las manos, justo para beber y lavarnos la cara.

Se oyen a menudo voces como la de él, pocas con su gracia, que defienden la relación activa y directa del espectador con la obra de arte, empezaron con los futuristas lanzando a éste al medio del cuadro (imposible no imaginarse el baquetazo) y explotaron con los happenings y las performances. Una postura próxima sostenía también Aby Warburg al depender el carácter del arte antiguo de la recreada visión de las generaciones posteriores, pero el acercamiento al lenguaje del arte, sea o no el nuestro, no está sujeto al mismo tipo de exigencias que imponen el arte contemporáneo o las obras de arte vistas como unidades aisladas porque en estos casos el compromiso es más personal y también habría que pensar a través de qué o cómo se produce la relación, por la inteligencia, el conocimiento, la emoción o la comprensión mística.

Hablamos y hablamos, pero qué queda cuando el autor y su historia desaparecen, cuando ya se ha estudiado el material, la técnica, el tema, el método y las ideas. Del mismo Morellet, de Balla o de Bill no queda mucho más que de uno mismo cuando mira sus cuadros, así es que ya que Morellet no nos da ninguna pista sobre qué es aquello que nos pertenece, y como la propuesta “*las artes plásticas deben permitir al espectador encontrar lo que él quiera*” está cerca de los juegos de

palabras y de los oráculos que al tiempo que dicen lo uno, dicen lo contrario, al menos, como espectadores, disfrutemos con ellos, solacémonos en estas auténticas “posadas españolas”.

TRAMAS, SUPERPOSICIONES E INTERFERENCIAS

3 DOBLES TRAMAS, 1954

¿Pero es lo principal ser un espíritu crítico? Un bárbaro en Asia. Henri Michaux

En 1954, año de la creación de **3 dobles tramas** el cuadro ya llevaba muchos años siendo atacado. Se le cuestiona como soporte, su relación con el entorno y especialmente lo que ocurre dentro de sus límites, el tema, la composición o los materiales. Los mismos pintores evitan esta acepción y pasan a llamarse artistas bajo la mirada de unos espectadores ya no contemplativos sino críticos. El cuadro entra en rivalidad con el espacio y con los objetos que ocupan la atención del arte, aunque, a pesar de todo sigue confirmándose como una de las más poderosas convenciones artísticas; artistas como Morellet y trabajos como **3 dobles tramas** lo hacen posible.

Morellet propone sistemas. Los sistemas son una de las más radicales y originales propuestas de los años cincuenta. Según el artista, un sistema es una regla simple y arbitraria que rige y que constituye el tema de una obra. Hace hincapié en la palabra arbitraria para referirse a todas aquellas elecciones que el artista, sin remedio, debe tomar como son el formato, los materiales, la regla, etc. El sistema reduce al máximo la intervención del artista, ya que una vez decididas esas mínimas decisiones, es la propia regla la que determina el desarrollo.

En **3 dobles tramas** la idea y la ejecución consiguen hacerse uno con una simplicidad de medios extrema y con un grado alto de coherencia. No trata de los avatares de Morellet, ni de su vida, gustos, ni sentimientos, es una obra realizada bajo las condiciones referidas: intervención mínima, ausencia de huellas personales e imagen universal, aún así **3 dobles tramas**, es una obra absolutamente específica. Años más tarde, el minimal se le acercó considerablemente, pero excluían el movimiento al que no renunció Morellet, aunque sea tanto un hecho como una sensación percibida por el espectador. Al igual que la abstracción islámica un ambiguo dinamismo óptico irrumpe atrapándonos.

3 dobles tramas es una pintura al óleo en el formato habitual de los primeros sistemas de Morellet, 80 x 80 cm. El tema es un sistema cuya regla siguen con precisión unas líneas finas y negras sobre un fondo blanco de madera, originando una estructura romboidal, clara y concisa. Las líneas negras rectas, 36 en total, van de un lado al lado opuesto distribuidas en seis tramas iguales

de líneas paralelas que se superponen variando el ángulo y la dirección respecto a los bordes del cuadro y respecto unas de otras y que se cruzan por parejas perpendicularmente originando tres cuadrículas superpuestas, las tres dobles tramas, muy difíciles de visualizar debido a la aparición de figuras preferentes que las solapan: cinco rombos verticales y cinco horizontales que ocupan el cuadro por completo. Los rombos están separados por las líneas horizontales y verticales de la única cuadrícula paralela a los bordes exteriores. La técnica está exenta de huellas personales: con la ayuda de un tiralíneas, una escuadra y cartabón cualquiera hubiese conseguido el mismo resultado. Una ejecución anti-impresionista, anti-expresionista y anti-romántica.

La composición es una original estructura cerrada. La composición tradicional que había evolucionado de manera eficaz durante siglos, resultaba ya intolerable. Se basaba en las relaciones de equilibrio, jerarquía y subordinación entre las partes del cuadro. Los artistas abstractos de tendencia naturalista, como Klee, Kandinsky o Delaunay, la siguieron utilizando y sustituyeron las relaciones entre las figuras por la de la *“mancha roja de la izquierda con las dos amarillas de la derecha”*, lo cual resultaba para los artistas geométricos, inaceptable. Strzeminski resuelve esta cuestión con sus pinturas unistas en las que, de la supeditación del fragmento a la composición general, dio paso a la autonomía del fragmento y a la igualdad de todas las partes del cuadro, fragmento = fragmento = totalidad. **3 dobles tramas** no tiene una composición de tipo tradicional, no hay subordinación ni figuras privilegiadas, pero tampoco es no-relacional como las pinturas de Strzeminski o de Pollock, debido a que los sistemas imponen un orden estricto en el cuadro. Una estructura que es una totalidad en la que el fragmento no tiene autonomía porque no existe como tal y donde no hay partes aisladas ni divisiones. En **3 dobles tramas** no hay subordinación, hay estructuración y la cohesión de los fragmentos es necesaria e imprescindible, no es una forma abierta, es un módulo susceptible de multiplicación ilimitada; en cualquiera de los lados podríamos repetir indefinidamente el módulo siguiendo el procedimiento de los azulejos sin importar la dirección en la que lo colocáramos porque el dibujo ha perdido también la direccionalidad de las composiciones tradicionales y los lados pueden rotar su dirección en 90° sin variaciones compositivas.

Los movimientos de influencia constructiva han tendido a “construir” en el espacio estructuras y formas ensambladas, y a crear un orden, mientras que la abstracción lírica como el expresionismo abstracto o el informalismo tienden a lo no-relacional, a la forma abierta y a la autonomía del fragmento. Morellet se inserta en la tendencia constructivista pero en la variante de los primeros sistemas compenetrados. Sus principios, seguir una regla clara y concisa y “hacer lo menos posible”, no reprimen las inesperadas asociaciones que surgen en el desarrollo de algunos de sus sistemas. Morellet es un radical que aprecia el barroco, bajo cuya influencia trabajará en los

ochenta y noventa, que admira la plenitud del arabesco y, sobre todo, que acepta las múltiples posibilidades de las imágenes. El movimiento en el trabajo de Morellet, en el de Bill o en el de Lohse no está incorporado sino surge naturalmente por la “compenetración” de las formas, es decir por la relación y el efecto mutuo de unas formas en otras. Compenetrarse es penetrar y ser penetrado, es una acción mutua anterior a la de fundirse. Gracias a la compenetración, los elementos aislados se atraen sin llegar a la unidad por lo que no pierden la individualidad y crean el movimiento. La compenetración ha enriquecido a la abstracción geométrica europea sin mermarle rigor y la ha diferenciado de la americana. **3 dobles tramas** muestra que es posible mantener la más extrema precisión y claridad en la ejecución de una idea sin renunciar a una imagen viva, llena de plenitud y misterio. Gracias al movimiento de unas diagonales, un sistema frío y calculado puede calentarse.

En 1953, Morellet realiza **16 cuadrados**, un año antes de **3 dobles tramas**. Ambos cuadros tienen el mismo material, técnica y su habitual formato cuadrado, es decir, “neutro” definido “*por una sola decisión arbitraria (en vez de dos del rectángulo)*”. Ambos presentan cuadrículas, sólo que **3 dobles tramas** superpone tres cuadrículas idénticas en distinta posición unas de otras y **16 cuadrados** se compone de una simple cuadrícula formada por la superposición perpendicular de dos tramas de tres líneas negras paralelas a la misma distancia unas de otras. El cruce de estas líneas origina los dieciséis cuadrados que dan pie al título, aunque en el cuadro, la cuadrícula es una imagen más clara que la de los cuadrados por lo que definiría mejor el tema. Es la composición más mínima realizada hasta entonces y absolutamente premonitoria. La cuadrícula es un icono perfecto en cuanto a idea, realización e imagen por lo que se ha tendido a mitificarla, especialmente porque ha primado el “menos es más” y porque se ha sobrevalorado fanáticamente el vacío, pero no es más interesante que **3 dobles tramas** que consigue transformar la vilipendiada complejidad en misterio y nos abre las puertas de una verdadera “posada española” donde son posibles las emociones. La diagonal, denostada en polémicas y escritos, ha tenido en Europa un gran protagonismo incluso en el taller de Mondrian, su gran detractor, gracias a los contornos en diagonal de sus cuadros romboidales.

16 CÍRCULOS DE NEÓN ROJO CON CIRCUITO ALEATORIO

16 tubos de neón rojo con un sistema de alumbrado electromecánico sobre un panel de madera,
1968
300x 300 cm, Berna, Kunstmuseum

Sorprende la cantidad de estudios realizados por artistas en busca de principios en los que apoyar sus experiencias sobre el color y las pocas certezas y conclusiones que éstos obtuvieron de las investigaciones y de los tratados científicos. Los estudios de Chevreul o el **Código universal de los colores** de E. Séguy fueron leídos con suma atención. Los profesores de la Bauhaus, Klee, Itten, Kandinsky o Josef Albers dedicaron a esta materia muchas de sus clases y publicaciones. Reflexiones interesantes, pero tan resbaladizas que un pintor no tiene mucho donde asirse. La práctica confirma que el color es un medio ideal para artistas que basan su trabajo en la sensibilidad emocional pero para los de la abstracción más estricta presenta muchos conflictos.

En **La interacción del color**, Albers concluye, “*el color es el más relativo de los medios que emplea el arte...hay que aprender que un mismo color evoca innumerables lecturas*”, no hay mucho más donde agarrarse en todo el libro, seguramente debido a esa intrínseca relatividad. Valentina Aknar afirma que, en Max Bill, el color es la parte subjetiva e irracional. Morellet se da cuenta muy pronto de que “*el color es un tremendo problema cuando se quiere ser preciso y sistemático*”, por lo que lo evita a favor del blanco y negro, un adelanto de lo que empieza a ocurrir por todas partes.

En los cincuenta, todavía lo utiliza, aunque ya se percibe la tendencia a suprimirlo a favor de las líneas negras sobre fondos blancos y después de la serie **Repartición aleatoria de 40.000 cuadrados siguiendo las cifras pares e impares de un anuario de teléfono**, de principios de los sesenta, lo abandona definitivamente en los sistemas pintados manteniéndolo en los neones y en las colaboraciones en espacios públicos aunque como muestra la serie de los “40.000 cuadrados”, el color responde muy bien a los sistemas pintados consiguiendo compensarse en la estructura que lo integra. El abandono general del color por los artistas geométricos deja aislada la intención de Albers de neutralizar su parte emotiva. En su **Homenaje al cuadrado** logra que no provoque reminiscencias ni reales ni sentimentales. Albers busca lo elemental sin renuncias, pero en la soledad de su propuesta no consiguió romper la dicotomía creada por el dominio cromático que ejercen los abstractos “líricos” y por el de las formas en mano de los abstractos geométricos, que hubiese podido lograr Morellet en sus sistemas pintados.

16 círculos de neón rojo con circuito aleatorio es un circuito eléctrico de color rojo compuesto de círculos. Las curvas y los círculos que utiliza en los neones, también están ausentes en sus sistemas pintados, aunque con su comprensión del arte islámico y con obras tan magistrales como estos neones, es de esperar que también hubiese conseguido en sus sistemas pintados, unos arabescos extraordinarios. La recta es la línea que menos elecciones precisa, por lo tanto es elegida, pero ¿y las curvas de los neones?.

La luz eléctrica ha supuesto para nuestras vidas un cambio radical. Bajo esta consideración a principios de siglo se agregó como un nuevo motivo en la pintura, que, poco a poco, fue ganando protagonismo y con los neones pasó a ser tema, material y soporte. **Luce elettrica (Lampada ad arco)** de Balla y **Triangle Neonly n°1** de Morellet, presentan una forma similar de afrontar la misma idea.

El movimiento es otra de las incorporaciones, ambas, luz eléctrica y movimiento, definen la vida moderna, Morellet los mezcla a partir de los sesenta en sus sistemas de neones en los que el movimiento es real y no solamente una percepción como en sus trabajos anteriores. En **16 círculos de neón rojo con circuito aleatorio**, como en la mayoría de sus sistemas, el título nos da una información precisa de la obra. Los dieciseis círculos, distribuidos 4 x 4 sobre un panel cuadrado de madera, tienen un punto de contacto logrando formar una trama circular homogénea que sigue una programación aleatoria de encendido y apagado. La electricidad al entrar en el circuito puede iluminar de rojo círculos completos, medios o cuartos pasando desapercibidos los tramos apagados, lo que multiplica las posibilidades de crear formas sinuosas y complejas. Debido al tamaño y a los efectos de color esta obra provocó un gran impacto y se le acusó de ser demasiado agresiva. Morellet contestó a esta cuestión con un artículo, "Protestation", en el n° 5 de la revista Robho en la que decía: "*si mis neones os dañan los ojos, la batería los oídos, los pimientos el estómago, el amor os daña el corazón, no acuséis a la época, volveros y dormid en paz*".

Es el prelude de las series **Lunatique**, **Neonly** y la de **Rococo** todas ellas de neones, de curvas y fuertes colores. En todas el movimiento, al menos aparentemente, es libre. Las curvas siguen el ritmo de un baile sentido y etéreo en **Gitane**, una pieza de 1991 donde todo sugiere los pasos de una gitana que alza los brazos al son de la música. Amante reconocido del barroco, Morellet se libera de las estrictas rectas, de sus esferas y de sus tiralíneas para seguir el recorrido de las curvas y los meandros más próximos a la llamada de la naturaleza que a la de la geometría. Cualquiera sentiría estas obras cercanas al espíritu poético de Klee sino estuvieran marcadas por unos títulos más exactos si cabe que el de sus obras anteriores. La alegría de **Gitane n° 2** y de sus etéreos neones azules se completa con el subtítulo, **3 semicírculos de neón inclinado a 0°, 45°, 90° en un ángulo** o los rojos neones extendiéndose desenfadados por la pared de **PI rococó rojo n° 11, 1=30° (14 decimales)** de 1998 o la armonía de los neones azules de **PI rococó n° 16 1=10°** del 2000. ¿Humor, ironía o rigor?

Al minimal americano le replica el arte conceptual siguiendo de cerca sus planteamientos pero llenándolos de desajustes y acercándolos a una realidad personal, natural o social. Morellet hace con estos neones y con otras muchas series (**Paisajes**, **Marinas** o **30 obras maestras en 30 Fig**), hace un conceptual de sí mismo al mantener los sistemas pero tratarlos con ironía, humor y en

ocasiones, con lirismo. **16 círculos de neón rojo con circuito aleatorio** une el rigor y la sensibilidad. El sistema aleatorio de iluminación desestabiliza el punto de vista del espectador que es sorprendido por una imagen siempre diferente a sí misma.

LA HISTORIA DEL PERSA Y EL CURDO

Lo que debiera de ser la crítica del arte. Vasarely

“cuando vi por primera vez esos arabescos infinitos, esas lacerías, y esos positivos-negativos de una inteligencia sorprendente, se me puso inmediatamente la piel de gallina. No tuve que iniciarme, estaba ya dentro...” Morellet

En Las Mil y Una Noche, Serasade narra **La historia del persa y el curdo, o puja de mentiras o cuento de despropósitos** (Cansinos Assens). Es una historia jocosa y absurda relatada a un Harunu-r-Raschid desvelado y con el pecho encogido que busca el consuelo de sus penas en el ingenio de sus acompañantes. A grandes rasgos es más o menos como sigue:

Un curdo robó en el bazar el bolso a un persa. Los gritos de ambos atrajeron a la muchedumbre que de inmediato los presentó ante el cadí. Éste pregunta a uno y al otro. “Dime qué es lo que tiene dentro, si lo sabes”. Según el curdo en el bolso habían casas, ovejas, fuentes, comida, cucharas, sofás, salones, doncellas, camellos, etc., y “una partida de curdos que darán fe de cómo este bolso es mío y muy mío y solamente mío”. El persa al oír las palabras del ladrón, turbado e indignado, añade al contenido aun más casas, una de ellas sin puerta, una perrera para los perros, una escuela de párvulos, jardines, etc., etc., etc. A lo que el curdo llorando contestó con más casas y castillos, siete liebres, un rebaño de ovejas, cucharas, etc., etc., etc. más “un cadí con sus testigos que certifican que este bolso es mío y solo mío”. De nuevo se enrabió el persa al oír aquellos desatinos y sus palabras fueron:

“Yo guardo en este mi bolso una armadura de guerra y tizonas y toda una armería y además mil corderillos que balan y mil perros que ladran y además jardines y vides y flores y frutos de muy buen olor, higos y manzanas y además muchas figuras y estatuas y pinturas y además jarras y vasos y novias y cantoras y recitadoras y además países dilatados y cofrades peregrinando y amigos de la mañana celebrando y con ellos espadas y lanzas y arcos y flechas certeras, y también amigos y amantes y presos que expían las consecuencias de sus fechorías y hombres de alhorría que se juntan para saborear la bebida y además atanores y plantas bien regadas y atabales y cinco abisinias y tres

doncellas indias y cuatro señoritas de La Medina y una banda de chicos rumés y un rebaño de camellos” y así sucesivamente hasta cuatro veces más cosas contenía el bolso según el persa, incluso “un millar de afiladas navajas de afeitar para afeitarse las barbas al cadí, si no teme mi enojo y le adjudica a mi contrario el bolso”

Después de oír esas retahílas de despropósitos, se le ofuscó al cadí el juicio y los tildó de pájaros de mal agüero, de herejes dignos del infierno, que tomaban a broma a los jueces y a la justicia: “y no teméis a la ignominia, pues jamás describieron los que describen, ni oyeron los que oyen, cosas más peregrinas que las que acabáis de describir los dos y no pienso que haya en el mundo quién emplee un lenguaje tan estrafalario como el que vosotros habéis empleado.... ¿Queréis decirme, amiguitos, si este bolso es un mar sin fondo o el Día de la Resurrección en el que nos hemos de reunir todos?.

Manda el cadí abrir el bolso y de allí salieron un cacho de pan y un limón y unas aceitunas.

Víctor Vasarely comprendió nada más verlo el valor del trabajo de Morellet, incluso le compró un cuadro convirtiéndose en su primer coleccionista (un poco más tarde adquiere obra suya Fontana) y rescató de la destrucción sistemática a la que Morellet sometía a sus primeras obras, el cuadro **Azul, verde, amarillo, naranja** (1954). Unos años más tarde en 1960 en ocasión de la exposición “Morellet” en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, escribe un artículo que se publicó en Les Beaux Arts en el nº 907, 908 con el título **Lo que debiera ser la crítica de arte**.

El artículo forma parte de la bibliografía básica sobre el pintor y suele reproducirse algunos de sus párrafos; me llama la atención especialmente uno que describe las pinturas sistemáticas y lo que ve en ellas.

Qué duda cabe que en su crítica Vasarely acepta la invitación de aportar a la “posada española” su propia merienda, pero ¿cabría tanta vianda en la cesta?, Porque en estos pequeños y simples sistemas ve un trozo de cielo con astros cercanos y lejanos que girando se encienden y se apagan entre espacios interestelares con la lucerna de un Spoutnik, después le llevan a la tierra con sus cimas nevadas, el ojo de una abeja, la cristalización de los diamantes hasta llegar a los átomos pasando por los campos electromagnéticos y las macromoléculas bajo el microscopio de un ácido. Desde lo más grande a lo más pequeño y muchas más cosas que se me olvidan. “Este viaje extremo, de las galaxias a los electrones, lo he vislumbrado en un cuadro de Morellet”. La indigestión arruina un pique-nique. ¿Quién llevaría sopa o un cocido a un merendero?. Solamente un extraño a esta tradición, porque estos alimentos calientes y de difícil transporte resultan complejos en el ambiente continuamente movido de un merendero. Una comilona demasiado complicada para unos sencillos sistemas de líneas negras.

No está en mi ánimo invalidar a Vasarely, aunque discrepe de unas desastrosas “aportaciones” totalmente contrarias al espíritu de estas redes, pero ¿cómo es posible que un pintor abstracto en 1960 cuando lo elemental y la reducción se aceptan como ideas básicas en el proceso de abstracción, pueda ver en estas sencillas tramas, paisajes, objetos, cimas nevadas, abejas o diamantes? Si en la Alhambra se sueña con la Capilla Sixtina, el viajero desaprovecha el viaje, así Vasarely al traducir a una figuración farragosa y efectista unas elementales estructuras abstractas. Los sistemas de Morellet no son pinturas prehistóricas de religiones pasadas cuyo desconocido significado transformamos y reinterpretemos, no, estamos demasiado próximos a estos sistemas lineales para que no atendamos su lenguaje, que, sin género de dudas, todavía es el nuestro. Es absurdo pretender como propone Vasarely que imágenes diametralmente distintas a las pinturas naturalistas puedan ser descritas como tales. La interpretación, cualquiera que sea, debe ser partícipe de la creación, al menos abrirse a lo que de vivo tiene. La comprensión del arte concreto le dio a Morellet la oportunidad de avanzar hacia estos sistemas, no hacia un romanticismo de cielos y estrellas.

Vasarely nos hace pensar en un mundo de impresiones tangibles, naturalistas, de sensaciones físicas más que conceptuales. En su trabajo artístico ocurre lo mismo por ello recurre a trucos y a trampas visuales. Ha escrito mucho sobre arte, pero sus teorías no consiguen la originalidad de Morellet o de Bill, sus contemporáneos, ni tampoco la convicción que Bridget Riley transmite en sus pensamientos ni en su obra. En el trabajo de éstos predominan las ideas por lo que es mejor olvidarse de las galaxias y átomos de Vasarely y de su “aportación” en **Lo que debiera de ser la crítica del arte** y buscar unas similitudes que correspondan mejor a estos sistemas que el cielo y las cimas nevadas.

Morellet dirige nuestra atención hacia la Alhambra de Granada, mostrando con ello una actitud más coherente y avanzada que la de Barnett Newman que consideraba a los indios de la costa noroccidental americana con sus tótems y máscaras como “sus primitivos”, “su escultura africana”. Morellet reconoce en los creadores de los arabescos del arte islámico, no ya a “sus primitivos”, sino a “sus compañeros”. Resulta difícil relacionar la obra de Newman y su búsqueda de lo esencial con el arte de estos indios, mágico y lleno de monstruos y figuras terroríficas, mientras que él mismo llena de improperios al arte islámico al que tilda de fanático “*su puro arte abstracto está vacío de contenido y de valor*”, al arte geométrico europeo, “*nuestra crisis moral*” o al de los indios navajo. Su desliz para con unos (los indios noroccidentales de los que renegó más tarde) y su intransigencia para con los otros muestra la imposibilidad de entrar en el arte de otras culturas o de otros tiempos, guste o no, interese o no, si no se “está ya dentro”. Newman, como el resto de miembros de la Escuela de Nueva York, no quería romper con la tradición europea, quería

entrar en ella y traérsela a su territorio. La inflexión americana se hizo a través de una abstracción lírica, sublime que encajaba bien con momentos álgidos del arte europeo. Dentro de estos planes no estaba prevista ninguna aproximación real al lenguaje abstracto de otras culturas, como al de los indios navajo cuyos tejidos tanto se parecen a sus cuadros pero que a él le parecían, de una manera peyorativa, decorativos como el “fanático” arte musulmán. Parece ser que una franja no es lo mismo en todas partes. Morellet más relajado que Newman se sitúa en el lado opuesto, en el convencimiento de que para hacer arte en aquellos momentos, había que romper. Romper con la inspiración, con la impronta del artista, con el lirismo, con el naturalismo, con el romanticismo y sobre todo con la composición, los temas y los métodos tradicionales, incluso con las “obligaciones del artista”, así durante veintisiete años tuvo como profesión la de un industrial -dirigía una fábrica- que además se dedicaba al arte.

En 1951 a su vuelta del Brasil, transformado por la exposición de Max Bill y con un conocimiento más profundo de Mondrian, se encuentra una Europa donde la abstracción no figurativa está abriendo nuevos caminos. Los artistas concretos están especialmente activos, pero el método lógico-matemático, que defienden, es demasiado complejo y dependiente de la voluntad del artista por lo que pronto entra en contradicción con sus propias premisas. Morellet simplifica las complejidades del método matemático concreto al reducir al mínimo las decisiones que debe tomar el artista antes de iniciar la obra lo que origina unas estructuras de una extrema sencillez. Posiblemente sea la propuesta más radical planteada desde principios del siglo XX y sin lugar a dudas son las imágenes más alejadas de las composiciones, temas y representaciones de la tradición pictórica occidental.

Los cambios conseguidos por Morellet respondían a conceptos tan nuevos que se han justificado más por su viaje a la Alhambra, por el choque con el arte islámico, que como resultado de su propio desarrollo creativo, incluso críticos afines a su obra aceptan que el conocimiento de este arte fue lo que le llevó a los sistemas, especialmente a las tramas, afirmándose esta opinión una y otra vez en sus catálogos. Una revelación, como la inspiración, no tiene porqué estar sustentada por un pensamiento, incluso puede ser azarosa, de esta manera no plantea problemas apartarlo, como se ha hecho engañosamente, de esa corriente principal que según la crítica americana recorre linealmente el siglo XX como si el arte fuera una historia de relevos que va de cabeza en cabeza.

Morellet negó en 1989 que el conocimiento de la Alhambra fuera el desencadenante de sus sistemas. Danielle, su esposa, hizo para ello una investigación exhaustiva de las fechas y concluyó que el viaje, hecho en agosto de 1952, fue posterior a las primeras redes, por lo que la Alhambra fue realmente “la maravillosa confirmación” de que lo que había empezado, “*de que estaba ya adentro*”. “*No he recibido, ni antes ni después un choque comparable*”. El desmentido ha sido

hecho tan tardía y marginalmente que apenas ha modificado la opinión general pero prueba que es el trabajo que realiza en su taller lo que le permite entrar en una concepción artística, la islámica, tan contrapuesta a la occidental, porque no se trata solamente de técnicas, materiales, formas o composiciones que la modernidad ya venía cuestionando y modificando, sino de un peculiar pensamiento abstracto y de una sensibilidad y emoción artística prácticamente contraria a la nuestra. La aprehensión de este “otro arte” fue posible gracias a los simples y primitivos sistemas que ya había realizado antes del viaje. Como él mismo manifiesta, “estaba ya dentro” cuando llegó. A partir de entonces sus tramas y grillages, especialmente los de los años sesenta y setenta, adquieren una fuerte impronta del arte musulmán, pero no como imágenes miméticas sino con el dominio propio del que conoce.

La visita a la Alhambra fue crucial. Toma fotografías y numerosos apuntes de lo que ve en las paredes. En estos dibujos se destaca la red como tema, aunque algunos de ellos también presenten el módulo de repetición, elemento primario del sistema, aisladamente. Este encuentro se asemeja al de las primeras vanguardias con el arte primitivo africano o con el de Oceanía ya que como áquel amplía la sensibilidad y el conocimiento estético y da valor a cualidades hasta entonces no contempladas por nuestro arte. Las primeras vanguardias apreciaban la expresión de la escultura africana, pero rechazaban su anónima ejecución y sus móviles mágicos o utilitarios. Morellet valora del arte islámico cualidades como pueden ser el sentido decorativo, el anonimato, la sistematización y la repetición y reconoce a los creadores de los “arabescos”. *“Los creadores de los “arabescos” de la Alhambra de Granada, escribe en 1958, Mondrian, en su tiempo habían seguramente ya tenido preocupaciones parecidas a las nuestras, su actitud nos da coraje”*.

El arte islámico siempre ha sido admirado en occidente, incluso ese interés ha ido evolucionando con nuestra propia historia porque el arte de una civilización es demasiado amplio para ser atrapado en una definición y de continuo se abre a nuevas interpretaciones. El romanticismo también sintió su influjo y no superficialmente, a pesar de tener una sensibilidad opuesta a la sistematización programada o a la repetición que tanto admiró Morellet, pero cada uno exalta cualidades distintas y bajo esta relatividad es desde donde comprenderemos lo que este pintor vio en su visita a la Alhambra. Los descubrimientos, una vez asumidos, en poco tiempo nos pertenecen como si siempre hubiesen estado con nosotros, por eso cuesta apreciar el esfuerzo que debió de hacer Morellet para manejar conceptos artísticos tan diferenciados de los tradicionales.

Volvamos a las palabras de Newman sobre el arte musulmán, un arte “vacío de contenido”, una aseveración que resulta ser una dura condena puesta en boca de un componente de la Escuela de Nueva York que mitificó el “subject matter” y que buscó un contenido sublime a sus cuadros, pero esta sentencia condenatoria en boca de Newman pasa a ser, en muy pocos años, la máxima cualidad

de un arte geométrico, que es capaz de vaciarse de contenido y de llenar de libertad al que lo contempla. El sentir existencialista de Morellet, como la abstracción islámica, nos invita a una fiesta en la que cada uno de los participantes encuentra lo que aporta. Después de los años cincuenta el espectador es arrojado en medio del cuadro, la sentencia futurista encuentra su sentido. Por fin podemos visitar la Alhambra sin necesidad de soñar en paraísos orientales ni universos románticos, sin buscar respuestas ni conclusiones con solo admiración y goce. En su visita, Morellet encontró lo que había llevado la programación, la precisión en la ejecución o el orden frente a las arbitrariedades de la inspiración y de la improvisación. La Alhambra le confirmó que con los elementos y los métodos del arte decorativo se había hecho arte. No ha sido el primer acercamiento al arte islámico ni será el último, Morellet aprecia el rigor de unos sistemas elementales o el anti-naturalismo en el mismo lugar donde otros ven laberínticos y exuberantes sistemas y complejos arabescos, en el peculiar y absoluto all-over de la Alhambra, su “posada española”.

“Es para mí el arte más inteligente, más preciso, el más refinado, el más sistemático que jamás haya existido. Un arte que ha sabido eliminar a la vez las llamadas naturalistas, la sensibilidad de la factura y la composición, estas cualidades para mí primordiales que no he podido encontrar en el arte occidental”

FRANÇOIS MORELLET

François Morellet nace en 1926 en Cholet, Anjou, Francia. Es un hombre feliz, de grandes amistades y con un fuerte sentido del humor. Impregnado del sentimiento de “absurdo” que vivía su generación, trasciende su momento histórico con una sutil ironía. Su talante manifiesta todo aquello que se admira de Francia, la cultura, la joie de vivre, la condescendencia y el savoir-faire. Su sentido del arte lo libera de contingencias históricas.

Morellet creció en una familia culta y acomodada, que se respetaba y se quería, que le inculcó el amor hacia el arte y protegió su vocación artística. Heredó un rentable negocio familiar, una prestigiosa fábrica de cochecitos para niños, que le permitió vivir holgadamente y dedicarse al arte con entera libertad. Compaginó ambos trabajos desde 1948 hasta que en 1975 pudo centrarse exclusivamente en su actividad artística.

“Si un día fuera profesor de arte, las dos únicas cosas que haría por mis alumnos serían. A) abonarles a Heute Kunst, Flash Art. B) enseñarles un segundo oficio que les permitiera sobrevivir haciendo arte.

He tenido este segundo oficio por herencia. Al tener dinero, solamente he tenido que soportar la falta de gloria. Por lo tanto mi impaciencia ha sido reducida a la mitad”

Se casa muy joven con una pianista, Danielle, que le acompaña y apoya en todo momento, especialmente en los solitarios inicios. Tienen tres hijos, uno de los cuales será ayudante suyo. La armonía que había vivido en la casa de sus padres, se repite en la nueva familia creada.

En 1950 el matrimonio viaja al Brasil, alejándose de una Francia enfrascada en la guerra de Corea. Es allí donde ve por primera vez la obra de Max Bill en una gran exposición antológica que presenta el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Descubre el arte concreto al tiempo que comprende la importancia de Mondrian. De vuelta a París entabla una profunda amistad con Bill del que sigue interesado. Entra en contacto con jóvenes artistas abstractos de tendencia geométrica que llegan desde todas partes del mundo, los americanos Yourgerman o Kelly, los húngaros Molnar, el sudafricano Naudé o el brasileño Mavignier. La ciudad vuelve a recobrar la creatividad de antaño. Más tarde forma parte del GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) junto a Sobrino, Le Parc, Yvaral, Stein y García-Rossi. El grupo se disuelve en mayo 1968 por diversos motivos. Un movimiento estudiantil con ilusiones revolucionarias les toma la calle, donde ellos pretendían llevar el arte y atrapar al espectador. Como la mayoría de artistas de su generación, su admiración oscila entre Duchamp y Mondrian, tomando incluso partido por él en su polémica con van Doesburg, aunque años más tarde comprende la importancia de este artista que, muerto tempranamente en 1931, abre a las nuevas generaciones y a él mismo, una vía para profundizar y avanzar en las propuestas de Mondrian y de Malévitch.

Los últimos cuadros de Doesburg sugieren un método nuevo, absolutamente fértil como en **Composición Aritmética** (1931) en el que se repite sistemática y diagonalmente con un ritmo determinado y siguiendo un método claro y preciso, el cuadrado negro de Malévitch que girado 45°, se presenta como rombo. Esta pintura es la síntesis del manifiesto del Arte Concreto publicado en París en 1930. También introduce conceptos desconocidos hasta entonces en títulos como “Contra-composición” o “De-construcción”. La herencia anti-romántica de van Doesburg se manifiesta en la obra de Morellet y en su actitud personal que recoge la *“especie de desintegración arquitectónica, más cerca del Dadá que de los principios neo-plásticos o constructivistas”* de la sala de cine-baile de l'Aubette. En este espacio, Doesbourg plantea la “contra-arquitectura”, un proyecto más interesante que el de la sala de fiestas, también en l'Aubette, donde se somete al entorno arquitectónico. Morellet sigue la teoría de la “contra-arquitectura” en sus encargos para espacios

públicos y propone, como Bonset (el nombre que toma como poeta dadá van Doesburg), la contrariedad y “*la destrucción que flirtea con la construcción*”. Su participación como artista, por lo tanto, no es tanto la de crear un arte que se integre en la arquitectura como que la distorsione o la viole para poderse mantener en su independencia.

Morellet siente la abstracción como empresa colectiva. El interés por el trabajo de los otros es una constante y, salvo en épocas excepcionales de aislamiento, los viajes y los contactos se suceden sin que las distancias hagan mella en sus relaciones, participando en exposiciones y publicaciones de grupo de un arte entendido como proyecto común. De un radicalismo visionario, se aleja prontamente de las premisas heredadas perdiendo la creencia en el progreso al que los artistas habían contribuido, sin hacer concesiones ni a la sociedad moderna ni a la industrialización ni sometiéndose al diseño o a la arquitectura. Esta cuestión marca un cambio ideológico entre las generaciones anteriores y la suya propia, que vive más cerca del nihilismo. Empecemos por sus inicios como pintor.

En 1950 expone en París. Es su primera exposición y en ella muestra temas convencionales de tendencia abstracta, paisajes, retratos y bodegones, que recuerdan a otros pintores, pero que, a partir de su viaje al Brasil, abandona prontamente para desarrollar un estilo, unos temas y unos métodos originales. Son los sistemas. Morellet es el primer artista de tradición occidental que presenta sistemas como tema de sus cuadros. Se va a tardar en comprender las consecuencias de ello y para cuando esto ocurra el arte americano impondrá su propia versión de esta historia.

En el arte concreto el tema es el resultado de aplicar un método lógico-matemático a unas figuras geométricas. La idea, clara y precisa, debe ser concebida antes de la ejecución y realizarse de la manera más impersonal posible, sin huellas ni pinceladas expresionistas. Estos conceptos, sencillos de comprender, ayudaron a muchos artistas a profundizar en la abstracción no naturalista, pero su puesta en práctica resultó un tanto embrollada y el método lógico-matemático, confuso. Como bien advirtió el mismo Morellet, el método era en ocasiones tan complicado que resultaba imposible acceder al tema y llegaba a ser tan arbitrario como el de la abstracción lírica. El arte concreto había ampliado considerablemente la universalidad de la imagen pero el propio proceso de ejecución entorpecía su condición de arte directo. No obstante, a pesar de sus limitaciones, el arte concreto desarrolló considerablemente la visión, profundizó en la comprensión del arte como hecho específico, consiguió autonomía y, sobre todo, nos dejó obras excelentes. Morellet comprendió bien los límites de este movimiento y lo perfeccionó de la misma manera que los artistas concretos ahondaron en el constructivismo y enriquecieron sus propuestas. Lo hizo con los sistemas^{xv}.

Los sistemas son el resultado de aplicar una regla simple, reconocible y arbitraria que se define en el título. Arbitraria, porque depende inevitablemente de la voluntad del artista la elección

del material, de las dimensiones, de los colores o de la regla a seguir. La originalidad de Morellet estriba en la creación de un arte forjado contra esas arbitrariedades, es decir, es un intento de reducir al mínimo las elecciones del artista, como él mismo pone como ejemplo, la elección del cuadrado reduce a una sola la elección de las medidas en contra de dos en el rectángulo, de ahí que se convirtiera en su formato habitual.

Los sistemas tienen una composición no jerárquica que se expande uniforme e indefinidamente. Tampoco su simetría está jerarquizada ya que cualquier punto de una red expansiva tiene la posibilidad de crear un eje simétrico. Los sistemas le llevan inevitablemente a la formación de tramas. Un antecedente de este tipo de estructuración espacial aparece en 1912, cuando el pintor Giacomo Balla presenta la repetición como tema artístico en las **Compenetrazioni iridescenti**. Esta serie tiene como módulo de repetición el triángulo y, en menor medida el círculo, que se yuxtaponen activamente “compenetrándose” tanto en la forma como en el color creando redes. Las “compenetraciones” de Balla forman tramas más libres y menos sistemáticas que las de Morellet y están más cerca del arte popular.

Desde comienzos de siglo XX, la abstracción no naturalista elige dos opciones para alcanzar un arte puro, esencializado y claro, las dos son restrictivas pero una adopta la reducción y la negación como método y culmina en un “menos es más” sobredimensionado que llega a adquirir connotaciones morales y la otra busca lo elemental, más por aislar que por reducir. Ambas opciones, la reductiva o la elemental, ambos métodos, restar o aislar, aunque muy próximos, tienen consecuencias completamente distintas. La abstracción americana tiende a la negación y reducción y la europea opta por aislar o separar los elementos evitando la negación de unos por los otros.

Cuando Morellet plantea la reducción, no se está refiriendo al cuadro sino a su participación en él, “*mi intervención, mi creatividad y mi sensibilidad*”, también el “*hacer lo menos posible*” es una restricción hacia él para que “*la limitación de mi responsabilidad sea bien evidente*” no hacia la obra. Las consecuencias son extraordinarias.

Con la ayuda de un historiador de arte y basándose en el tipo de sistema empleado, Morellet ordenó y dividió en cinco capítulos la obra realizada a partir de 1952. Según la regla utilizada estos sistemas se dividen en yuxtaposición, superposición, interferencia y fragmentación. En los setenta se añadió “desestabilización”. Muchos de sus cuadros mezclan varios sistemas, como yuxtaposición e interferencia, yuxtaposición, superposición y azar, etc. Esta cuestión está muy bien desarrollada a través de esquemas y dibujos en el catálogo **François Morellet** que acompañaba a la exposición de 1977 en el Musée d’Art Moderne de la ville de París y que antes había estado en Berlín y Baden-Baden.

En este primer período, primitivo por la extrema sencillez y la tímida contención de las imágenes, consigue obras irrevocables, después vendrán momentos más ricos, maduros y complejos, pero los cuadros de esta década, de una evidente inocencia, son definitivos. Entre ellos encontramos imágenes que años más tarde veremos en la obra de Stella, Sol Lewitt, Noland y tantos otros minimal. Algunos de estos cuadros darán pie en 1973 a la polémica de Flash Art.

La yuxtaposición es la trama^{xvi} más sencilla. En ella, los elementos se distribuyen homogéneamente ocupando el espacio con ritmo regular. La yuxtaposición de franjas es la trama más simple. Los elementos que componen la yuxtaposición no siempre son iguales, por ejemplo para crear el dibujo de **Angles droits concentriques** (1956), las líneas negras paralelas deben seguir un ordenamiento que les impone una distinta longitud y dirección. Las **Compenetraciones iridiscuentes** de Balla son yuxtaposiciones de triángulos, exceptuando algún apunte y la n. 12.

La superposición, es un sistema en el que conviven dos o más tramas que se “superponen”. En las superposiciones Morellet utiliza una misma trama por cuadro, pero cada una de ellas tiene un distinto ángulo de inclinación definido en muchas ocasiones en el título. Muchas de las superposiciones lineales de Morellet provocan la “compenetración” de las líneas. Recuerdan más que ningún otro de sus sistemas, el principio de decoración del arte islámico. También es el de las “esferas-tramas”, los grillages y el de las instalaciones efímeras con cintas adhesivas. Al contrario que Morellet, Balla en la compenetración n. 12, superpone tramas distintas.

La interferencia es un sistema en el que se recurre a la superposición de idénticos módulos de repetición con la misma disposición pero siguiendo cada uno de ellos un distinto intervalo rítmico de ahí que se interfieran en el espacio o en el tiempo (las luces). Es un sistema muy sencillo, con unos resultados muy logrados. Tanto los cuadros de franjas paralelas que hizo en los años cincuenta, **Interférence de 2 trames différentes 0°, 1°** (1955), como los de los setenta, conceptualmente bastante más complejos, como **Tirets dont la longueur et l'espacement augmentent á chaque rangée de 5mm. Alignement sur le côté gauche** (1974), son realmente originales. La serie de los “tirets” es un enriquecimiento de la idea del minimal al incorporar el movimiento y el ritmo dentro del espacio estático del cuadro. También son muy remarcables las interferencias que producen sus neones encendiendo y apagando letras y segmentos.

La fragmentación consiste en trazar una o más líneas continuas sobre soportes independientes. Es una misma línea para toda la secuencia, pero según la posición de los soportes puede ser continua, estar rota o interrumpida. Como con el resto de sistemas, Morellet mantendrá el principio de la fragmentación a lo largo de su trabajo adaptándolo a distintos momentos de su trayectoria. Desde el precoz **Arc de cercle brisé** de 1954 en el que cuatro cuadros de 60 x 60 cm mantienen entre ellos una cierta separación que acrecienta la fragmentación de la línea azul que los

recorre a modo de arco. Unos veinte años más tarde, Morellet obtiene resultados muy satisfactorios del sistema de la fragmentación con su serie “**desestabilizaciones**”, como en **Sur 1 carré basculé a 21°, indication d’une médiane et du prolongement de la médiane de l’autre carré** (2 lienzos de 100 x 100 cm), de 1976 en el que las líneas son interrumpidas por la basculación de los cuadros que le sirven de soporte.

En 1958 estos sistemas se enriquecen con la incorporación del azar. En este sistema al menos una de las elecciones del artista (la posición de los elementos, los colores, etc) depende de un principio aleatorio que está definido en el título, por ejemplo el de **Repartición aleatoria de triángulos siguiendo las cifras pares e impares de un anuario de teléfono**(1958). El azar en la repartición de los elementos repetitivos rompe el previsible ritmo de los sistemas anteriores introduciendo al tiempo, el orden y el desorden. La ubicación aleatoria de la forma y de los colores forma agrupaciones y figuras secundarias que inestabilizan el ritmo, sin llegar a originar jerarquías, sino composiciones no-relacionales. Los títulos alcanzan una importancia absoluta convirtiéndose en guionistas del tema. El color se acopla bien a los sistemas aleatorios como muestra **Distribución aleatoria de 40000 cuadrados 50% azules 50% rojos siguiendo las cifras pares e impares de una guía de teléfonos** (1961), aunque por aquellas fechas desaparece de sus cuadros manteniéndose solamente en los neones y en las colaboraciones-desintegraciones arquitectónicas.

Los principios del arte concreto nunca habían disfrutado de tanta claridad como la conseguida por estos sistemas que logran ser tan etéreos como las ideas que los impulsan. La medida y la ley reclamadas desde el manifiesto de París de 1930 son inherentes a ellos.

De 1960-68 fue miembro del Groupe de Recherche d’Art Visuel. Pretendían un arte colectivo y dinámico con la participación de los espectadores para lo que organizaron diversas actividades en la calle.

En 1962 empiezan las estructuras en el espacio. La primera es la conocida **Sphère-trames** enteramente construida con elementos metálicos. A partir de entonces, incorpora de manera habitual el espacio en su trabajo. Los grillages traducen sus pinturas de tramas a una tercera dimensión. En **Grilles se déformant** el fondo blanco de los cuadros desaparece y lo sustituye el espacio y las líneas negras de sus sistemas pintados se transforman en las barras de metal que originan la escultura. En **Sphère-trames**, el movimiento habitual de los espectadores alrededor de las esculturas, se transfiere a la obra que ellos mismos pueden hacer girar o detener con sus manos.

En el 63 realiza sus primeros neones que va a continuar desarrollando hasta la fecha. Este material luminoso, que en aquellos años penetra extensamente en el mundo del arte, se encenderá y se apagará parcialmente elaborando formas según el sistema de repartición aleatoria utilizado, lo

que introduce importantes cambios en su trabajo, en esta ocasión, más cerca del arte conceptual que del minimal. El Morellet dadaísta que había asomado pocos años antes al incluir el azar en su obra, aquí logra expandirse plenamente y de maneras muy distintas: lanzando luminosas palabrotas, cambiantes formas y acogiendo la voluntad de los espectadores en la programación. En los neones incorpora por primera vez, círculos y curvas, que, en su iluminación alternada, formarán complejas figuras. Los colores vuelven a su obra en forma de luz. En **Néons avec programmation aléatoire-poétique-géométrique** los tubos distribuidos formando cuadrados con las dos diagonales incluidas, van a encenderse segmento por segmento siguiendo una programación aleatoria que ilumina palabras simples: insultos y palabrotas. La **Luce elettrica (Lampada ad arco)** de Balla es por fin una luz que se aviva a través de la corriente eléctrica. En los noventa el anti-romántico Morellet ya no teme a la luna, así que el “¡Matemos el claro de luna!” futurista es alumbrado por la serie **Lunatique. Lunatiques Neonly** está realizada con neones en forma de semicírculos o de triángulos superpuestos de manera irregular sobre una madera entelada blanca circular o triangular y **Lunatiques avec couleurs hasardeuses** está construida según el modelo de los **Relâches**. Los neones serán también el material de muchas de sus instalaciones en espacios públicos.

En 1968 empieza a utilizar adhesivos efímeros en instalaciones en museos, fundaciones e incluso en la calle. Bajo este sistema todo queda cuadrículado. Las finas líneas negras de las tramas 0° 90° pasan a ser gruesas verticales y horizontales de cintas adhesivas negras que en su cruce forman una cuadrícula de dimensiones desmesuradas que parcelan espacios reales, escaleras, salones, cristales, esculturas y que no se detienen frente a las irregularidades ni a los accidentes de las superficies que recorren. La cinta adhesiva es también el material de una de sus obras efímeras más famosas: **Superposition d'une surface exposable avec cette même surface basculée a 5°** instalación efímera para la Galerie Nancy Gillespie- Élisabeth de Laage en París en 1977.

En 1971 realiza la primera “desintegración arquitectónica”, tal como él denomina a sus colaboraciones en espacios públicos. Su concepto de “*desintegración arquitectónica*” parte de van Doesburg que lo había aplicado en la sala de cine-baile de l'Aubette. “*Lo que me interesa es encontrar otro ritmo que el del arquitectura y jugar con las interferencias de estos dos ritmos.....la misma obra consiste en un combate entre las dos estructuras, la suya y la mía*”. La Bauhaus contestada. El espacio arquitectónico va a seguir siendo un importante tema de reflexión y lo constructivo un concepto que impregna todas las actividades, pero la idea de un arte total (y piramidal), en cuya cúspide estaba la arquitectura sometiendo a las demás artes, se había acabado. En Francia esta idea tampoco había tenido nunca la fuerza que había conseguido en Austria o en Alemania.

A partir de 1973 trabaja en los cuadros “desestabilizados”. El neutro formato cuadrado tan afín a la idea sistemática o al minimal se abandona y los cuadros giran formando ángulo con el techo y las paredes en puntos intermedios entre la horizontal y la vertical. La huella barroca llega hasta al más puro arte abstracto. Esta compleja posición de los cuadros girados queda contrastada por el vacío interior blanco, sin huellas de pintura, excepto por alguna línea fina y negra que los recorre y que mantiene la horizontalidad que el borde externo del cuadro ha perdido. En **5 toiles de 4 m. de périmètre avec une diagonal horizontale** los bordes dentados e irregulares crean un contorno original que entra en relación con el espacio que le rodea y torna la obra en un objeto emergiendo la raíz constructiva de la abstracción geométrica. Las líneas rectas pintadas horizontal o verticalmente estabilizan la “desestabilización” de los soportes.

1973 también es el año de la polémica comenzada por el galerista alemán, Alexander von Berswordt-Wallrabe a raíz de la publicación de un sistema de Sol Lewitt en la revista Flash Art, cercan al Morellet de 1958. La discusión se extendió a los números de abril y marzo. Sol Lewitt concedió varias entrevistas negando, como hicieron otros, conocer la obra de Morellet, aunque años más tarde en el catálogo de su antológica en el MOMA, reconoció haber podido ver su obra sistemática en la exposición del MOMA de 1965 **The Responsive Eye**. Morellet será testigo mudo de la polémica.

Colabora como escenógrafo en obras de teatro y en 1977 lo hace para un espectáculo para el Ballet Théâtre contemporáneo de Angers, **Autumn Field**, con música de Philip Glass. Este mismo año concibe la efímera **Superposition d'une surface exposable avec cette même surface basculée a 5°**. Empieza sus **Géométrie des contraintes**. Esta serie tiene muchos puntos en común con sus “desestabilizaciones”, pero es un paso más avanzado en la conquista del espacio como componente de la obra. En estos trabajos Morellet hace pasar una línea continua sobre superficies que no están en el mismo plano, concediéndole a *“una pintura portadora de información el modesto papel de indicativo de horizontalidad-verticalidad”*. El interés por lo que pasaba dentro del cuadro se ha transferido al exterior. *“he jugado irónicamente con los planos que se creían inmateriales transformándolos en esculturas bien concretas”*.

Morellet es un buscador inquieto que amplía continuamente sus registros, traspasa el arte concreto, el arte sistemático, el óptico, el minimal, el conceptual y la deconstrucción, pero además es un artista desdoblado que admira a Mondrian y a Duchamp, que vigila a Bill y a Picabia, y que, como los Arp o van Doesburg, concretos y dadás, ama la regla al tiempo que se ríe de ella. Con la experiencia adquirida es capaz de presentar como sistema, la contradicción, un tanto humorística en la “géométrie des contraintes” o las “desestabilizaciones” y muy especialmente en las obras que emergen a partir de los ochenta. Con ese fino humor (pasota) que adquieren los sabios con la edad,

Morellet va a sistematizar aquello que le interesa personalmente y aplica su método preciso, estructurado y frío a la naturaleza, al juego y al placer. El principio que regía su trabajo: “*hacer lo menos posible*”, anteriormente había sido una llamada al rigor, pero ahora sonaba a utopía juvenil, a pensamiento ecológico: a menor intervención, menor daño y mayor respeto y, sobre todo, libertad.

En 1983 comienzan sus **Géométree**. La denominación de esta serie es un juego de palabras con término inglés incluido, Géométree = geometría + sistemas + trees. Contradice el rigor sistemático anterior y niega el formalismo de la geometría. Morellet hace concesiones a sus gustos, al introducir ready-made encontrados gracias a una de sus mayores aficiones, la jardinería. Coloca tallos y ramas sobre soportes diversos, lienzo, papel, cartón o madera, y prolonga sus formas a través de una composición que sigue el dibujo que los tallos inician. Cada rama, según su específica configuración, propone la regla a seguir, así surgen tramas de franjas, rombos, semicírculos o diagonales de un lirismo lleno humor. Su intervención continua siendo mínima y, de nuevo, sus sistemas, esta vez, “*simples, evidentes y preferentemente absurdos*” lo han hecho posible. La poesía de la naturaleza sistematizada. **Géométreedimensions n° 1**, 1986-1987 para el Rijksmuseum Kröller-Muller en Otterlo

“**Géométrie dans les spasmes**” es una serie llena de humor cuyo tema es la pornografía. Como es norma en concretos y sistemáticos el título marca la idea que la obra refleja claramente. **Par derrière á deux, Par derriere á trois, 69, A croupetons**, son algunos de los títulos que Morellet nos propone como si de “tableaux vivants” se trataran. **En levrette** se compone de dos cuadros blancos e idénticos de 200 x 200 cm, uno de los cuales descansa en el suelo apoyándose en la pared y está cubierto en gran parte por el segundo que se ha levantado “cabalgando sobre él”. La factura es fría, elemental y, salvo por la inclinación, muy minimal, apenas nada para ser contemplado por lo tanto es el espectador el que debe aportar al pique-nique la imagen pornográfica. Como siempre que tratamos de los placeres, especialmente los prohibidos y los íntimos, algo se nos contagia y bajo su influjo el buen humor aparece y surge la sonrisa.

La austeridad en la factura continua pero el pícaro y joven-viejo gamberro Morellet ha instalado en estado permanente la “joie de vivre” y ya no responde al arte como concepto sino como vida. Los nuevos sistemas nos invitan a acarrear aquello que se nos había negado transformándose en auténticos pique-nique. Después de la serie pornográfica de 1988, el posmoderno Morellet establece la ironía y la paradoja simplemente al adoptar en sus cuadros el formato que en Europa se denomina figura, paisaje o marina. Siguiendo su principio de “*hacer lo menos posible*” consigue, con solo su denominación, transformar las telas blancas en “Paisajes” y “Marinas”. Los títulos convierten en representación el vacío que el espectador más que nunca debe llenar. Nos encontramos delante de unos cuadros monocromos (blanco de la tela preparada) o con una tela

blanca de formato 30 Fig. sobre la que escribe el nombre de 30 pinturas realizadas en este formato por pintores famosos, **30 chefs-d'oeuvre en 30 Figure**.

Son años de importantes encargos, colaboraciones e intervenciones en lugares públicos.

En 1989 dice lo que poco a poco ha ido posándose en su obra: *“Mi sueño sería llegar a ser un barroco minimalista, con menos medios pero tanta frivolidad, alegría y falta de respeto”*. No es extraño en un hombre mediterráneo donde hasta las iglesias cumplen estos deseos en forma de regordetes angelitos con piernas al aire, cristos sangrantes, vírgenes-princesas y profusión de dorados, tampoco es extraño en un artista que desde los inicios lograba dar vida y movimiento a los sistemas más precisos y depurados. En 1990 realiza **Naufragio de Malévitch**, una instalación temporal para el Centro de Arte Contemporáneo de Kerguéhennec. El texto que escribe para esta ocasión sobre el cuadrado y sobre Malévitch es muy recomendable.

Un año más tarde, Morellet presenta **Gitane**, donde reafirma las curvas como elemento de construcción para la exposición BarocKonKret en Viena. Esta obra de concepción muy sistemática, compuesta de 3 semicírculos inclinados a 0°, 45° y 90°, es en espíritu compleja y barroca y en apariencia kitsch. Bajo estas premisas se construirán las series posteriores, **Lunatique** y **Neonly**. Por los mismos años realiza la serie **Steel Life** y **Relâches & Free-Vol**. En **Steel Life** juega con los marcos, los bastidores y los cuadros variando todos ellos la posición habitualmente acordada. **Relâches** es muy similar, pero más simple, se compone de dos elementos: el cuadro y un solo ángulo recto cuyas posiciones no son coincidentes.

La relajación se instala en un Morellet lírico y barroco, que sigue imperturbable con sus sistemas, mientras que las tensiones, las perturbaciones, el absurdo o el humor no cesan de aparecer en el sentir de un espectador que ya no goza de un camino allanado para acceder a la obra. Siguiendo su principio básico, el arte debe vaciarse de todo contenido, para que el espectador lo llene con sus propias interpretaciones, ahora muy perturbadas.

De la abstracción al arte concreto y de ahí al sistemático, alcanza al minimal y al arte conceptual, hace instalaciones, performances, colabora con la arquitectura y produce decorados para el teatro. Su obra, recorrida por un humor dadá, muestra todos los hallazgos del arte abstracto de la segunda mitad del siglo XX.

“He reducido al mínimo (espero), mi intervención, mi creatividad y mi sensibilidad y puedo por consiguiente advertirles que todo lo que van a encontrar (ne serait-ce rien) más allá de mis pequeños sistemas, le pertenece a usted espectador”

BRIDGET RILEY

HESITATE

En el proceso de la visión no es importante lo que el ojo mide mecánicamente sino lo que el hombre se hace consciente en su visión. Incrementar la conciencia de la visión refleja el proceso de evolución humana.

Vladislav Strzeminski

He conocido el trabajo de Bridget Riley muy tardíamente, pero comprendo que en los sesenta sus cuadros taladraban los ojos de los espectadores porque a los míos los taladró una versión de su **Movement in Squares** (1961) que en forma de falda llevaba mi abuela. Todavía recuerdo esa falda, la tela ponía el estampado de damero y mi abuela el movimiento. No recuerdo que me gustara, tampoco lo contrario y más que mirarla, la veía. Se imponía y de hecho, casi treinta años después, no la he olvidado. España no era Londres ni Nueva York, así que el choque y la perplejidad debieron ser mayúsculas, un aviso de que los tiempos eran ya otros.

En 1965, Bridget Riley forma parte de una exposición colectiva, *The Responsive Eye*, organizada por William Steiz para el MOMA. La exposición, dedicada al “perceptual art”, tuvo una gran repercusión y fue muy visitada. Posteriormente itenera por los EEUU. *The Responsive Eye* es una muestra amplia e interesante pero delimita de manera engañosa el tema en parte por la incorporación obligada de artistas cuyo trabajo no se correspondía con las propuestas y fundamentalmente por destacar los componentes físicos del arte perceptual, las sensaciones, los efectos y el movimiento más que su teoría lo que provocará una débil comprensión del fenómeno perceptivista y un escaso desarrollo de este movimiento en los EEUU. A pesar del esfuerzo de Steiz por valorar las peculiares características de la abstracción óptica, se crea una corriente de opinión que exalta los valores de los movimientos americanos como el formalismo y el minimal o el Hard Edge en contra del arte óptico de influencia europea.

La lista de participantes es enorme Max Bill, Vasarely, Morellet, Reinhart, Albers, Soto, Sobrino, Agam, Noland o Stella son algunos de ellos, pero posiblemente para ninguno fue tan crucial como para Bridget Riley. Presenta dos cuadros, **Current** que, adquirido por el museo, cubre

la portada del catálogo y se convierte en el emblema de la exposición y **Hesitate** comprado por un coleccionista vinculado al MOMA, Larry Aldrich. Esta compra será crucial, porque Larry Aldrich no es sólo un hombre interesado en el arte, es un industrial textil que reconoce rápidamente la originalidad y el poderoso impacto visual de estos cuadros.

La intervención de Riley sobre unas figuras geométricas simples y la elección del blanco y negro como únicos colores ejercían un enorme poder de atracción sobre la mirada lo que conectaba muy bien con la necesidad de captar la atención que había en los sesenta. Se imponían sobre el espectador al tiempo que mantenían la elegancia exigida por el mercado textil.

En el trayecto que va del aeropuerto al museo Bridget Riley puede ver en los escaparates de las calles por las que va pasando que sus pinturas habían sido plagiadas extensamente por el mundo de la moda que había absorbido con celeridad la novedad de su trabajo. Sin su consentimiento y sin haber podido defenderse, sus cuadros eran utilizados por el mercado como elementos decorativos, incluso las tiendas estaban decoradas por las mismas telas que lucían los maniqués. La inauguración de *The Responsive Eye* se convierte en algo muy amargo cuando uno de los miembros del MOMA le reprocha la vulgarización de sus pinturas, mientras paseaban por las salas muchas invitadas cubiertas, como ella misma dice, “in me”. Este hecho le desbordó completamente. Los artistas le apoyan y reconocen su calidad y originalidad, pero esa apropiación atrevida e indebida va a inducir a entender erróneamente su trabajo y va a sumirla en un fuerte y triste desconcierto.

La usurpación empobrecía la lectura de su obra al centrarse exclusivamente en sus poderosas imágenes, obviando las ideas que las habían generado y el sentimiento sublime que las impregnaba. Este desequilibrio, que la crítica no corrige, desvirtúa la propuesta. Quizá Warhol hubiese sabido canalizar favorablemente un suceso como éste, como mínimo hubiese logrado muchísima propaganda y alguna ventaja económica, lo que tampoco consiguió Riley debido a la entonces inexistente ley de derechos de autor, que protegió al propietario de la obra. El destino en el siglo XX no era lo mismo que en la Grecia clásica ni el de los héroes románticos, las tragedias pasaban a tragicomedias, así que a Warhol la suerte inesperada se le cruzó en forma de disparos por motivos absolutamente neuróticos, mientras que a Riley el revuelo mercantil levantado veló la importancia teórica de su trabajo, distorsionó sus logros y le amargó muchos años.

Los motivos de sus cuadros eran módulos de repetición basados en las figuras geométricas más elementales, cuadrados, círculos, meandros, óvalos o triángulos, formas universales fácilmente reconocibles e idóneas para su reproducción en serie. Los diseñadores los copiaron siguiendo las innovaciones de la propia Riley que actualizaban y modernizaban la apariencia clásica de los sistemas decorativos geométricos. Ahí radicaba el verdadero robo. Una de las modificaciones más importantes que había introducido Riley fue la de aumentar considerablemente las medidas del

módulo de repetición respecto a la red que lo integraba, a consecuencia de ello el módulo se individualiza y destaca visualmente, lo que subvierte las características propias de los sistemas decorativos, donde la totalidad absorbe los elementos que la componen, que se disuelven en ella. Esta ruptura de la proporción tradicional módulo-red a favor del crecimiento de los elementos modulares es una de las razones más importantes del choque visual de sus imágenes, que el contraste del blanco y negro acrecienta. Cuando los bloques blancos y negros son pequeños tienden a confundirse y a agrisar el conjunto, mientras que, a medida que aumentan de tamaño, se incrementa la disparidad separándose unos de otros. La figura geométrica que en los sistemas de repetición tradicionales se somete al conjunto, Riley consigue dotarla, debido al tamaño y al contraste de color, de protagonismo propio rivalizando con la red. Esto que, una vez logrado, parece tan simple, no lo es y confirma que la apropiación fue visual e intelectual.

Cómo iban a actuar sus cuadros sobre el cuerpo humano también es algo que los diseñadores supieron por la propia Riley. El rico y ambigüo comportamiento de las formas geométricas sobre un soporte blando y movable ya se advertía en sus primeros cuadros donde los estrictos sistemas repetitivos sufrían movimientos, distorsiones y veladuras. **Hesitate** fue el principio.

Movement in Squares tiene una fuerte fuga en su parte central, como si lo sólido penetrara en lo blando y lo hundiera: algo ha acaecido a la estricta geometría que naturaliza la sujeción a la ley del damero. En **Fission** (1963), tal como haría una tela de lunares alrededor de nuestro cuerpo, se distorsiona visualmente la perfecta redondez de los círculos negros, juntándolos y transformándolos gradualmente hasta llegar a óvalos y en **Pause**, los círculos negros se modifican de manera similar a como la luz reflejada sobre los volúmenes de las piernas o de los brazos alteraría los lunares de un vestido.

Sin pretenderlo Riley fue engullida por la “*época de la reproducción técnica en serie*”. La pretensión de tantos artistas ópticos y cinéticos de contribuir a un arte social basado en la producción y distribución seriada, como el mismo Vasarely defendía encarnizadamente, fue menos real y fructífera que las copias que se hicieron de Riley y que sirvieron para decorar objetos especialmente vestidos. Un concepto nuevo llegaba a la calle, enormes dameros o grandes lunares que desajustaban continuamente el rigor de la geometría rompiendo el impulso gestáltico de nuestra mente. Justo lo que se pedía en los años sesenta. El cinismo de Warhol era aquí clarividencia. No estaba muy desacertada Riley al decir “*covered in me*”^{xvii}.

BRIDGET RILEY
NATURE AND MUSEUMS

How do you nourish yourself?

Nature and museums. I go to Cornwall; I have a garden; I have a little house in France with a big studio and a lot of privacy. I look at paintings.

NATURALEZA

La nueva visión estriba en superar el aislamiento y las distinciones entre los elementos y mezclarlos en una óptica unificada a pesar de un todo siempre cambiante. Cada componente de una forma vista en la naturaleza influye y transforma todas las otras. El movimiento del ojo, el camino de la visión moviéndose, la biológica línea de los músculos contrayendo y relajando combina con las formas vistas en la naturaleza, creando un ritmo común. Vladislav Strzeminski

La nutrición caracteriza a los seres vivos y los define. De qué se alimenta un ser vivo y cómo lo hace determina su configuración interna y externa y viceversa. Bridget Riley se nutre de naturaleza y de museos. No de la naturaleza en general, sino de la que le atañe directamente como pintora y como ser humano, la naturaleza de la visión, de los placeres de la visión. Ese alimento empieza en su infancia.

La II Guerra Mundial separa al padre de la familia que se traslada a una casa de campo a la espera de su retorno. Allí, en Cornwall, cerca de la costa de Padstow, vive desde los ocho hasta los catorce años junto a su madre, su hermana y su tía. Son años duros, apenas reciben noticias del padre, prisionero de los japoneses, no hay escuela en el pueblo y sufren muchas penurias económicas, pero las niñas tienen el calor de una madre alegre de mente abierta, que menciona los colores de las cosas, les lee diariamente a los autores clásicos, les lleva a dar grandes paseos por el campo donde les muestra los árboles, las rocas, el cielo, las colinas y les acompaña al mar. El descubrimiento de la naturaleza se convierte para la pequeña Bridget en un acto esencial y sublime.

La incertidumbre por la suerte del marido, la falta de dinero o la conciencia de un futuro incierto pudieron acarrear a la madre angustia y sufrimiento, pero a ella, protegida por su amor, estas cuestiones dramáticas debieron de engrandecer aún más sus fantasías y cargar de magia la, de por sí misma, mágica naturaleza que le rodeaba. *“It sould have been a miserable time, but it wasn’t. We had wonderful times there”* En la España continental y rural, de duros inviernos y durísimos

veranos, la cegadora luz mediterránea obliga a entornar la vista, absorbe enteramente los colores y perfila las formas con fuertes claroscuros, en ella Bridget Riley hubiese entablado un diálogo distinto con la naturaleza, pero en Cornwall el paisaje es un arco iris, los colores bullen y se multiplican transformándose sin cesar, el azul a cierta hora se hace violeta, los líquenes sobre las rocas mojadas por la lluvia son verdes y en verano grises y rojizos o las hojas verdes del tamarindo parecen amarillas contra el azul del cielo. La naturaleza muestra el efímero lenguaje de los colores, como efímera es la mirada que ve porque los ojos pueden detenerse sobre un objeto, un paisaje o una pintura, pueden contemplar y mirar largamente, pero aprehender, ver, es un acto fugaz, más breve que un instante e inexplicable. La percepción, la inestabilidad de los colores-luz y el movimiento se convierten en su tema de reflexión.

“for those with open eyes, serenely disclosing some intimations of the splendours to which pure sight alone has the key.”

Cornwall brindaba un cielo poderoso que inundaba de luz, rocas, arbustos, campos arados y colinas, pero también ofrecía el misterio y la belleza de la vida a quién supiese verlo. Las pinturas de Bridget Riley asumen la responsabilidad contraída en Cornwall, revelar la visión, el placer de ver.

El ojo es el final del pincel. Vladislav Strzeminski

MUSEOS

“look at the best painters”

De nuevo, ver. Vemos lo que nos rodea, pero también vemos lo oculto y lo etéreo. No son necesarios los ojos para ver lo intangible, pero son un puente que nos lo facilita.

La pintura es su otro alimento. La pintura no es algo dado por la naturaleza, es el resultado de una herencia ininterrumpida, de un intercambio continuo, del compromiso y del trabajo. Bridget Riley visita museos, exposiciones o viaja para saber cómo asumen esta responsabilidad los grandes pintores, cómo consiguen en términos plásticos convertir la mirada en visión. Acepta su parte en este acuerdo colectivo y elige la percepción visual como tema y el placer de ver como su culminación.

El color-pigmento, el color de los pintores, es relativo, el color-luz, el color de la naturaleza, es inestable y se transforma continuamente. Briget Riley utilizará el color-luz en sus pinturas para

rememorar la incesante actividad cromática de la naturaleza, donde el color-luz actúa según la distancia, la masa y la luz y se asocia y se separa con independencia de las formas reales construyendo efímeros bloques tonales que no siempre coinciden a causa de la luz con los bloques matéricos: se puede unificar cromáticamente un trozo de roca con el tronco del árbol contiguo o el paso de una nube puede agrandar un bosque con el sembrado que le rodea, mientras que este mismo sembrado se puede disgregar por la influencia de las sombras.

Bridget Riley crea en sus pinturas vibrantes agrupaciones cromáticas que se superponen al ritmo de las formas, por ejemplo en su serie **Zing** las emanaciones horizontales de color-luz rivalizan con las franjas verticales del dibujo.

Las cosechas, los árboles o las estaciones siguen procesos repetitivos, aunque estén sujetos a continuas alteraciones. Riley introduce en sus composiciones contrarritmos y “perturbaciones”, que alteran el ritmo regular de la estructura repetitiva y llenan de vida la rigurosa abstracción geométrica.

A principios de los sesenta empiezan sus cuadros en blanco y negro. Son sistemas que sufren una interrupción visualmente natural o lógica. Son sus primeros trabajos ópticos y causan un gran impacto. No es una pionera del movimiento, Vasarely, Agam o Soto empezaron a principios de los cincuenta, pero no es un relevo ni un apéndice de éstos. Su trabajo se distingue netamente por presentar la actividad natural de nuestra visión y transmitirla a través de una rigurosa abstracción geométrica

El pensamiento perceptivista, tal como lo entendemos, comienza a finales del XIX y se extiende a lo largo del XX, el arte óptico es una de sus manifestaciones. Más que un movimiento específico es una corriente de pensamiento que recorre el siglo y que, directa o indirectamente, afecta a muchos grupos artísticos. A diferencia de los movimientos constructivos, los movimientos perceptivistas no determinan estructuras ni imponen formas sino reflexionan sobre las relaciones de los elementos pictóricos, su comportamiento en el espacio y su prolongación en el espectador. Es la actuación de los colores, formas o configuraciones lo que se dirige, su devenir lo que enfrenta al espectador a una obra abierta de la que él mismo forma parte, convirtiéndolo en el receptáculo que la prolonga o la finaliza. En los movimientos constructivos, por el contrario, la obra está enteramente definida y el espectador debe reconocerla como tal.

El movimiento óptico de los cincuenta y sesenta acentúa la demanda de una percepción consciente al agudizar la agresividad visual de las imágenes que llegaban incluso en algunos casos a irritar la retina o como los cuadros de Riley que bombardeaban los ojos de los espectadores, aunque con el paso del tiempo las ideas que motivaron estas pinturas en blanco y negro han ido tomando

tanta fuerza o más que las impactantes sensaciones que produjeron en su momento y que actualmente ya han sido asumidas.

La historia reciente de esta teoría empieza con el divisionismo y el futurismo. Estos movimientos planteaban cuestiones como la actividad del color, la expresión del movimiento en un plano fijo o la importancia del espectador en la creación de la imagen.

En 1959 Riley estudia divisionismo y futurismo. Ambos están en sus inicios como pintora, especialmente Seurat del que copia ese mismo año **Le Pont de Courbevoie**.

Los neo-impresionistas, como también se les conoce, someten el color-pigmento a la técnica divisionista en pos de conseguir su máxima pureza y vibración y para hacerle actuar de manera naturalista, como color-luz. La pincelada divisionista se aplica repetitiva y sistemáticamente de forma tal que la mezcla de los colores no se produce en la paleta sino en la retina del espectador, transformándose éste en el receptáculo donde culmina la acción cromática, convirtiendo, como defiende la pintora, la percepción en medio. El divisionismo es perceptivista, impresionista, natural, inestable e impreciso como las compenetraciones de Balla y más tarde los cuadros de Riley. El color-pigmento es “no natural”, es relativo, autónomo y dibuja con claridad las formas por lo tanto es el utilizado por la abstracción geométrica de tendencia formalista.

Los cuadros divisionistas mantienen la figuración, pero sus escenas pierden vida a favor de un mayor protagonismo de la estructura formal y del lenguaje pictórico. La representación empieza a perder sentido, mientras la abstracción crece. En los cuadros de Seurat, las escenas están detenidas. La inquietud traspasa al espectador que es el responsable de fusionar los colores y de reconstruir el nexa que une unas figuras claras y contundentes pero que, como los colores, están aisladas unas de otras delatando una atmósfera inexistente porque deviene pictórica. La realidad ya no es completamente figurativa y el arte empieza a señalarse a sí mismo. En **Un domingo por la tarde en la Grand Jatte** se percibe con claridad que no es un paisaje por donde se pasean unos personajes, sino un cuadro de desasosegada belleza. En el neoimpresionismo el cómo pintar rivaliza con el qué, por lo que la unidad que ejercía el tema sobre los elementos pictóricos se quiebra y con la debilitación del tema, se afloja la carga emocional. Las escenas campestres y los paisajes divisionistas definidos minuciosamente y descritos sin omitir detalle, no logran transmitir ningún atisbo de vida ni sensación de realidad, los personajes, el agua y los árboles están cristalizados formando parte de una representación que está casi a punto de comenzar. El tiempo está en suspenso y las imágenes congeladas. **Un domingo por la tarde en la Grand Jatte** está profusamente poblado pero nada ocurre, no hay ni un antes ni un después ni siquiera un ahora, que como en la **Noche estrellada** de Van Gogh esté vivo por su rebosante emoción. El espectador choca con la tela que le dice que lo que ve no está subordinado a nada que no sea a la pintura y al

arte mismo. Bridget Riley escribe en 1992 *The Artist's Eye: Seurat* con motivo de la exposición que en el centenario de la muerte de este artista se organiza en el Grand Palais de París. El texto, no muy extenso, nos dice: “*Seurat looks into perception and shows it to be the activity which produces what it sees. He fabricates the answer to the question <What is it that we are looking at?> by holding up a sort of mirror; and what we see is ourselves looking*”.

Las pinturas divisionistas precisan una distancia para poder visualizar las asociaciones y los contrastes cromáticos. Exigencia que aún más radicalmente imponen al espectador los iridiscentes cuadros de Riley.

El método divisionista alcanza valor temático. Supuso un detonante para muchos pintores, entre ellos los futuristas, pero Balla extrajo las consecuencias más extremas. Fue en París en 1909, cuando Balla conoció estas obras que le enseñaron que el tema era el cuadro mismo y el espectador quien lo activaba. La percepción se hacía consciente en el estudio de los colores, en el análisis de la luz y en los contrastes simultáneos. A partir de entonces adopta la técnica divisionista hasta que en 1912 con **Bambina che corre sul balcone**^{xviii} el divisionismo ya es futurismo y la bambina es plenamente Balla.

Un método es el modo de llevar a cabo una voluntad. El método divisionista no admite interrupciones ni excepciones, es sistemático y repetitivo, Balla transforma con la “bambina” sustancialmente este método, al hacer que las pinceladas divisionistas sumergidas en el conjunto cromático y formal del cuadro, pasen a ser bloques cuadrados de tamaño considerable e independientes, asemejándose a los bloques de color de las piezas de un mosaico y manteniendo como los sistemas decorativos una homogénea y repetitiva distribución discernible a simple vista. La luz mediterránea ilumina esta pintura, de manera que los colores están más definidos de lo que lo estarían bajo la tamizada luz nórdica. El método que los neoimpresionistas habían utilizado para comunicar la intrínseca actividad natural del color, debido al aumento considerable de la pincelada y de los tonos, impone en la **Bambina che corre sul balcone** el aspecto formal sobre el cromático consiguiendo el movimiento en el espacio. El espectador sigue siendo componente de la obra al estar obligado a reconstruir la unidad de la fragmentada figura y escena. La percepción se hace parte de unas obras que, unas veces, generan actividad cromática, como en los **Nenúfares** de Monet o los cuadros impresionistas o neoimpresionistas, y otras actividad formal como en la **Bambina che corre sul balcone**. La actividad cromática y la formal abren caminos distintos. Riley utilizará ambas, aunque no siempre en una misma obra.

Las pinturas de Seurat tienen un armazón formal, geométrico muy simple, compuesto por horizontales, verticales y diagonales que sujetan las figuras y los paisajes. El cuadro que copia Riley, **Le Pont de Courbevoie** tiene un pronunciado triángulo en la esquina inferior izquierda uno

de cuyos lados dibuja una fuerte diagonal que interrumpe el ritmo vertical de los mástiles de los barcos y del tronco de un árbol y el horizontal formado por las dos anchas franjas del paisaje del fondo y del embarcadero. En **Bambina che corre sul balcone**, las tímidas líneas verticales, horizontales y diagonales del cuadro de Seurat, se revelan como parte del tema. Este cuadro transmite el movimiento de la niña a través de una estructura de repetición vertical formada por los barrotes del balcón y por unas anchas franjas que corresponden a su cuerpo desposeído de reminiscencias figurativas si exceptuamos los pies marcando diagonales. Al ritmo vertical y al diagonal, se les suma el horizontal, conseguido por anchas franjas referidas al suelo, al cuerpo y a la cabeza. En **Bambina che corre sul balcone** los elementos estructurales toman protagonismo, la figuración se aleja de la realidad geometrizando al máximo y la composición logra ser radicalmente plana. Las estructuras de repetición geométricas y los sistemas se incorporan al arte tradicional europeo, como eficaces e inspiradas respuestas a los planteamientos teóricos más avanzados de su época. Riley es heredera.

La **Bambina che corre sul balcone** reflexiona sobre la expresión del movimiento. En **La mano del violinista** o **La correa de perro** el tema también era el movimiento pero representado de forma demasiado explícita y literaria. Se puede seguir la secuencia de la mano tocando el violín, o la trayectoria de la correa, de los pies o de las patas del perro al igual que en los estudios fotográficos de Marey, pero la **Bambina che corre sul balcone**, obliga a ver una escena que en la pintura no existe, porque de la niña que corre por el balcón solo vemos pies, muchos más de los que realmente la sostienen y bloques cuadrados de colores azules, amarillos o marrones que se multiplican sistemáticamente manteniendo un cierto ritmo periódico. Geometría y repetición. No estamos delante de una mano o un perro moviéndose sino de un cuadro que el espectador debe resolver.

También de Balla, son las **Compenetrazioni iridescenti** y las **velocitàs**.

En el verano de 1960, Bridget Riley viaja por Italia donde ve la extensa exposición que la Bienal de Venecia dedica al Futurismo. En ella se expone **Los que se quedan**, un cuadro de la serie **Los estados de ánimo** de Boccioni, cuya estructura formal está resuelta con una trama de líneas verticales que cubre por completo el lienzo. El cuadro de composición abierta, all-over y a un paso de la abstracción geométrica, mantiene el tono emocional del título. Las asociaciones sentimentales que artistas como Stella, Scully o los de la escuela de Nueva York producen en sus obras exclusivamente a través de los títulos, tienen en **Los que se van** un claro antecedente. Esta obra como el resto de obras expuestas debieron interesar a Riley, que el año anterior había estudiado futurismo, pero no cabe duda de que fueron las **Compenetrazioni iridescenti** y la **Bambina che corre sul balcone** las que pasaron a su vida.

En la Bienal de Venecia se exponían cuarenta y nueve piezas de Balla, entre ellas siete compenetraciones y un buen número de “velocidades”, es posible que Riley también hubiera visto las obras que viajaron por el Reino Unido.

Balla nos habla de la velocidad de los automóviles, del movimiento frenético de las calles, sus olores, sus peligros y del ruido de los motores, más cerca del horror de la vida moderna que de sus ventajas si nos atenemos a las tenebrosas imágenes. Es la angustia y el arrollador dinamismo de la calle lo que los ojos del espectador perciben en estos cuadros. Las “velocidades” son obras complejas que llevan implícita la demanda de Balla de que sensaciones no visuales, como los olores de la calle o los ruidos de los motores, sean percibidas a través de la visión. Como en las **Compenetrazioni iridescenti**.

Según Balla, las compenetraciones son pequeños arco iris. “*el arco iris revelará y expresará innumerables sensaciones de color*”. La palabra sensación no significa mucho más que el efecto que algo produce en nosotros, también una impresión o un presentimiento, pero ¿hay algo más participativo que el placer?. El arco iris es el pacto que hizo Dios con los hombres después del diluvio. “*ante todo, disfrutad*” añade Balla. En las compenetraciones, color y forma se “compenetran”, penetran unos en otros para mayor esplendor de ambos. Los triángulos en su repetición crean redes que pueden extenderse virtualmente de manera ilimitada en cualquiera de sus lados, los colores se agrupan produciendo rombos, hexágonos, estrellas, etc., que el espectador percibe en continua transformación ya que estas asociaciones se disuelven incesantemente; los triángulos unidos en hexágonos vuelven al instante a ser triángulos que se multiplican en rombos y así sucesivamente. El espectador está obligado a prestar una mirada atenta a este movimiento que su mirada provoca. “*La percepción es el medio*”, dice Bridget Riley. En este y en otros muchos aspectos esta pintora se acerca más a esta obra de Balla que a gran parte del arte óptico de su tiempo. Les separan muchas cuestiones: el tamaño minúsculo de las compenetraciones frente a los grandes formatos que utiliza Riley y, por supuesto, el tipo de red utilizada, abierta y flexible, próxima a los sistemas decorativos populares en el caso del italiano y precisa y determinada en el de la inglesa, pero ambos mantienen la red como tal porque, aunque Balla introduzca variaciones y Riley perturbaciones, éstas no varían la regla sino que derivan de ella o se integran en ella, al contrario de lo que hacen Vasarely o Agam que someten sus sistemas a un tipo de excepciones que los anulan y los convierten en composiciones. Vasarely en pos de crear un cierto desconcierto.

Balla y Riley también coinciden en elegir el color-luz frente al color pigmento, en tener a la naturaleza como fuente de inspiración y un similar sentido de la belleza al reconocer como un placer la visión del arte.

“the pleasures of sight have one characteristic in common- they take you by surprise”.

El misterio de Mondrian

Ver a Mondrian después de conocer a Bridget Riley

Bridget Riley sabe extraer de Mondrian lo que le interesa. De la misma manera sus revisiones de Tiziano, Poussin, El Greco o Seurat están hechas situándose donde prácticamente nadie lo hace, delante de las obras, de sus colores, de su construcción y de lo que éstas demandan del espectador, es decir, desde la percepción. Bridget Riley le dedica dos escritos “Mondrian Perceived” (1995) y “Mondrian: the <universal> and the <particular>” (1992), destacando la despierta visión que exigen al espectador sus cuadros. “*We are invited to participate in a visual interplay between weights, forces...*”.

La obra de Mondrian ha ejercido una continua y acusada fascinación en los artistas del siglo XX, no importa la teoría ni el movimiento al que pertenecieran ni la afinidad en los trabajos. Ha sido escuela para artistas concretos, sistemáticos, figurativos, ópticos, minimalistas o formalistas, para el público en general, especialmente para diseñadores y arquitectos. Es un comodín visual y teórico. Sus cuadros representan una época y están tan asumidos por todos nosotros que cuesta ver lo extraños que son y el misterio que encierran.

Los concretos tratan de un arte que se nutre de arte. Por ello, cuando pinta Theo van Doesburg, se está refiriendo al arte, mientras Mondrian que tiene en la naturaleza a su gran maestra cuando pinta se refiere a ésta. Depura formas, líneas y colores hasta llegar a la geometría más extrema, pero su obra no deja de ser como la misma naturaleza, abierta, nunca resuelta. No es la naturaleza de los paisajes, que ya había abandonado años antes, es una naturaleza interior que apenas podemos asir y que ni sabemos cómo nombrar, pero que recorre la geometría. Lo que sus pinturas muestran y lo que sugieren, lo que se ve y lo que se intuye es una ambigua definición que se confunde en nosotros.

Sus composiciones basadas en formas cuadrangulares, líneas verticales y horizontales y colores primarios repiten insistentemente un canon. El orden reclamado por De Stijl que lleva a un arte puro de elementos puros se puede apreciar en las imágenes concisas y limpias de Mondrian, pero todas son, a pesar de la apariencia, composiciones tradicionales, asimétricas, relacionales y de estructura libre, entonces ¿Dónde están el rigor, los sistemas, las redes o el equilibrio que se le atribuyen y que todos ven? Si exceptuamos **Composición con red**^{xix}, no en sus pinturas, pero sí en la sensación que éstas nos transmiten: en la específica idea de fragmento que conllevan y que nosotros necesariamente completamos, porque no son fragmentos de una estructura de repetición

que, como tales, se corresponden con la totalidad representada en cualquiera de estos fragmentos, no, los cuadros de Mondrian son composiciones geométricas jerárquicas, arbitrarias y relacionales pero que nunca son percibidas de esta manera sino a través de la sensación positiva que transmiten y que recompone en el infinito mundo de las posibilidades, el sistema. La red no existe más que en nuestra necesidad y deseo, porque las líneas negras y los bloques blancos o de color que recorren los cuadros de Mondrian afirman algo que no hay pero que vemos en la extensión de sus bordes. Son marcadamente asimétricos y descompensados pero de nosotros parte, cuando los contemplamos, un deseo de armonía que los equilibra y estructura y que nos provoca una activa percepción encaminada a coronar lo que solamente sugieren.

En **Movement in squares** de Bridget Riley, la perturbación en la red cuadrangular se percibe como una posible alteración lógica de la estructura de repetición (en perspectiva). La artista introduce un acontecimiento en un sistema geométrico estable. Es la naturaleza la que conmociona las reglas. Lo uno no se opone a lo otro sino que se potencian. La claridad es máxima. Mondrian, en cambio, pinta vestigios, huellas de una totalidad que el espectador percibe más allá de lo estrictamente visible. No estamos dentro de un espacio geométrico ni la totalidad es una red determinada sino la necesidad y la fe de un orden armónico más allá del cuadro. El “constructivista” Mondrian y la “óptica” Riley imponen “*la percepción como medio*”.

BRIDGET RILEY

“Don’t relay on your contemporaries, look at the past”

Más allá de mensajes, mitologías o creencias, el arte son “*beautiful spiritual works of art*” que renacen de nuevo en los ojos de quienes lo miran. Riley sabe ver y sabe comunicar.

A finales de los cincuenta el arte geométrico europeo estaba en pleno auge. Defendía la frialdad, entendida como ausencia de huellas personales, el rigor y las estructuras. El lirismo caracterizaba a los movimientos abstractos con reminiscencias naturalistas y de composición libre. En un extremo estaba Klee y en el otro Bill. Bridget Riley fusiona ambas tendencias por lo que se concentra en el color como elemento activo en la construcción formal del cuadro.

En 1956 asiste a la exposición **Modern Art in the United States** organizada por la Tate Gallery en la que se pueden ver obras de los pintores de la Escuela de Nueva York que le impactan considerablemente. Dos años después la Whitechapel Art Gallery presenta una exposición individual de Pollock cuyo trabajo permite a la abstracción lírica recuperar un lugar preferente en el pensamiento artístico que le habían arrebatado las radicales propuestas geométricas. El lirismo

íntimo y sutil de Klee se transforma en las pinturas de Pollock en un drama cósmico. La enorme dimensión de los cuadros, su visión multifocal, la composición no jerarquizada, la relación de correspondencia entre el fragmento y la totalidad y la creación de un espacio abierto que atrapaba al espectador eran conceptos de sobra conocidos que en sus manos resultaban nuevos. No había en sus pinturas ninguna forma que reconocer, ni claridad ni confusión, simplemente la emoción y la sensación de la energía pura. Riley sigue este camino sin abandonar el rigor geométrico llenando de calor sus radicales sistemas, reglas y geometría. Logra depurar y radicalizar las imágenes geométricas más simples sin renunciar a las emociones y a la actividad perceptiva. La naturaleza no es un paisaje como bien comprenden Klee, Pollock o ella misma sino una fuerza dinámica que recorre todas las cosas y que va a estar presente en sus obras.

Pinta **Kiss** en 1961. Con él, expresa una situación personal. Es un cuadro potente que anuncia el arte óptico aunque presente una poderosa imagen cercana al Hard Edge. La inestabilidad provocada dos fuertes bloques negros, que ocupan la casi totalidad del cuadro, es lo más interesante del tema. Estos bloques parecen estar balanceándose uno sobre el otro, casi en contacto en la parte central, separados tan sólo por una estrecha línea blanca que a los lados se curva ostensible y asimétricamente separándolos cada vez más lo que parece extenderse incluso más allá del espacio exterior del cuadro. Es un mensaje de amor roto, dirigido a Maurice de Sausmarez, historiador, crítico y pintor con el que había sostenido una relación y que le había ayudado en su formación como artista. El cuadro transmite el doloroso final de este amor al tiempo que es un desafío al intransigente rechazo de los artistas geométricos a aludir a sentimientos y a cuestiones personales en el trabajo. Un desafío y un triunfo para el arte que no debe arrastrar ni obligaciones ni condiciones.

Un final que se convierte en principio: **Movement in squares** es el siguiente cuadro, el salto es importante. La ligera y opresiva oscilación creada en **Kiss**, se transforma en inestabilidad y en tema. Comienza una creativa y peculiar aportación al arte del siglo XX que tiene en la visión su aliado.

PERCEPTION IS THE MEDIUM

Bridget Riley no es una pionera del arte óptico. Cuando en 1961 aparece **Movement in squares**, en Francia pintores como Vasarely o Agam llevan casi una década trabajando bajo estos presupuestos. En 1960 surge el GRAV, movimiento que, aunque no es estrictamente óptico, tiene muchos puntos de contacto, especialmente a través del cinetismo que practican algunos de sus

integrantes. Pero, aunque no sea pionera, consigue un lugar único por la profundidad de sus planteamientos y de sus resoluciones.

El arte óptico presenta una acción y el efecto que ésta produce (de ahí que se confunda con el cinetismo). Bridget Riley da prioridad a la acción y los efectos son una consecuencia de ésta. En su obra los efectos no son algo que retenga la retina sino que debe ser desentrañado, no es tanto que el ojo constata una evidencia o sea vapuleado por la imagen sino que, como manifiestan sus cuadros de yuxtaposiciones de franjas o de líneas curvas, es el espectador el que activa lo que allí ocurre, porque es su percepción la que se hace cargo de la acción propuesta, sea ésta, compenetración, transformación o fusión de colores y de formas. En cambio Vasarely, como gran parte de artistas ópticos, pone el énfasis en el “efecto”, concepto clave y tema de su obra, perdiendo importancia el proceso, incluso en el caso en el que se fundan resultado y acción, ésta está subordinada, mientras que en Riley la acción siempre es el sujeto. De ahí que la incesante actividad que recorre los cuadros de Riley sea coherente con los sistemas, en cambio en los cuadros de Vasarely, las reglas se ven sometidas a continuas excepciones lo que provoca sorpresa no actividad.

En la obra de Agam, el desplazamiento físico del espectador es lo que descubre una composición tras otra, sus cuadros proponen imágenes consecutivas que desvelamos a medida que nos movemos. En Riley, en cambio, es la pintura la que vibra y el espectador es el testigo de la simultaneidad de imágenes que, activadas por la mirada, ocurren en la superficie del cuadro.

Bridget Riley tiene dos compromisos, con la naturaleza y con el arte. Son conceptos genéricos y al mismo tiempo muy precisos, porque ambos, naturaleza y arte, aunque cambien con la historia o con la cultura, concuerdan el uno con el otro.

A finales de los cincuenta, el movimiento sistemático era el que más lejos había ido en la definición de arte. El arte tradicional occidental había resistido la ausencia de figuración, la geometrización y muchos más asaltos, pero las tramas sujetas a una regla determinada de antemano, cercana a la repetición decorativa, y alejadas por completo de toda impronta personal y en muchos casos sin color, tuvieron que suponer un fuerte debate entre los propios artistas que las llevaron a cabo. Es un paso tremendo, que un cuadro como **3 dobles tramas** de Morellet produzca la emoción y el interés necesarios para ser considerado una obra de arte. Los sistemas se incorporaron como imágenes y como lenguaje, un medio que podía ser utilizado neutralmente para otros fines. Morellet se dio cuenta de esta ambivalencia, sistema como imagen final y sistema como lenguaje transmisor de otros contenidos y utilizó ambas posibilidades. Realizó obras que mostraban sus estrictos sistemas paralelamente a otras en las que empezó a introducir perturbaciones sistemáticas cuyo desarrollo o regla a seguir se debía al azar.

Bridget Riley utiliza los sistemas de manera libre y variada para fusionar sus dos intereses más importantes, la naturaleza y el arte porque a pesar de que las fuerzas de la naturaleza sigan reglas precisas como el más radical arte abstracto, son intrínsecos, a ambos, las perturbaciones y los cambios. Los sistemas estables y matemáticos de Morellet son vapuleados por el azar mientras que los de Riley son dinámicos en sí mismos.

1. – IMÁGENES ICÓNICAS

La neutralidad del formato habitual se abandona en pos del tradicionalmente simbólico círculo. Balla lo toma en sus compenetraciones, desde la geométrica n. 2 hasta los apuntes del grupo F, uno de los cuales se asemeja a una flor y otro a una imagen calidoscópica cercana al rosetón gótico y a los círculos de Riley en los que el ojo se siente atrapado en el reconocimiento de sí mismo.

En **Uneasy Centre** (1963), el remolino nos engulle al mismo tiempo que emerge hacia nosotros en un movimiento continuo en cuyo centro, que no coincide con el del cuadro, encontramos un pequeño círculo negro que casi nos mira; comprendemos entonces que no es la imagen de un vórtice sino una sucesión de círculos concéntricos blancos y negros, que nada tiene que ver con la precisión geométrica porque una mirada más atenta comprueba que estos círculos se estrechan y se ensanchan irregularmente unos respecto de los otros. Este falso vórtice resulta tan familiar que, aunque nunca lo hubiésemos visto antes, lo recordamos como algo cercano a esos momentos de concentración en los que no vemos lo que miramos, pero en los que percibimos claramente nuestra consciencia.

En **Blaze 4** (1964), como en **Uneasy Centre**, destacan los efectos ópticos, a pesar de que, como es habitual en Riley, están sometidos aparentemente a un sistema. Un sistema perturbado de franjas circulares cuyo interior está compuesto por líneas gruesas paralelas en diagonal, blancas y negras, que de círculo en círculo cambian de orientación provocando un movimiento de zigzag simultáneo a la acción circular. Las franjas concéntricas mantienen un ancho irregular a lo largo de cada franja estrechándose en la parte inferior lo que desplaza el centro y dinamiza la actividad general. Los sorprendentes efectos actúan sin contrariar nuestras posibilidades ópticas.

El título, **Fuego**, aparece y desaparece ante nuestra mirada en un incesante y efímero movimiento general.

2. - SISTEMAS:

La perturbación en un sistema estable.

El sistema que rige el cuadro es perturbado de una manera que visualmente parece lógica: la perturbación es racionalmente compatible con el sistema y se manifiesta como un acontecimiento que no modifica la estructura general, pero que incide en su aspecto. Es un suceso que nuestra mirada constata. La inestabilidad penetra la estabilidad del sistema sin lograr destruirlo. Algunos de estos cuadros nos recuerdan cosas mil veces vistas en determinadas circunstancias ya que la perturbación es en apariencia realista y hace referencia al propio sistema. Este tipo de composición solamente la encontramos en sus pinturas en blanco y negro.

Breathe (1966). Es un potente cuadro en blanco y negro. En las compenetraciones iridiscentes n. 1 y n. 2 de Balla, los triángulos se alargan tanto que están a un paso de transformarse en franjas paralelas. En este grado de ambigüedad de la forma los colores más que compenetrarse, reverberan, impresión que reafirma la serie **Orient** donde los triángulos crean un zigzag continuo tan afilado que asemejan franjas. Una luz oscilante expande los colores a través de un sutil movimiento que acerca y separa las franjas. La reverberación cromática es ineludible en estas formas como Riley comprobó a su pesar en **Breathe**. En la concepción de este cuadro no estaba prevista la vibración lumínica que surge entre el blanco y negro y que no consiguió evitar. La contrariedad que le causó la aparición de este efecto, ratifica que lo que conocemos como efectos ópticos no es el verdadero tema de sus pinturas.

Fission (1963) es como si viéramos una hendidura en una tela de lunares pero el cuadro no pretende ni ser un objeto ni mostrar un comportamiento verídico. El título se refiere a la división del núcleo y su consiguiente emisión de energía.

La perturbación es una línea de fuga que nos introduce poco a poco en el cuadro más allá de su superficie y luego nos rebota hacia nosotros mismos. No es una embestida a nuestros ojos, es una reflexión para nuestra mente.

Movement in squares (1961) propone un tema similar al de **Fission**: un sistema estable y una perturbación aparentemente visual y lógica, pero ambos cuadros difieren considerablemente. En **Movement in squares** hay una potente red de cuadros blancos y negros que no crean fondo ni forma, al contrario de los lunares negros que actuaban como formas sobre el fondo blanco tal como si flotaran en el espacio. La perturbación aquí es más violenta y necesita de mayor atención y

tiempo para descubrir en ella la contradicción visual creada por la continuación horizontal de los cuadrados mientras que verticalmente disminuyen drásticamente hasta convertirse en estrechas franjas discontinuas. Lo que en apariencia parece ser un hundimiento del damero queda contradicho por las líneas horizontales que nunca pierden el rigor geométrico. La contradicción nos aleja del damero y nos devuelve a la superficie del cuadro.

Si **Fission** ejerce sobre nosotros una hipnótica complicidad, en **Movement in squares** el movimiento succionador acaba repeliéndonos y expulsándonos a la superficie plana del cuadro donde encontramos una rica y variada geometría. No son los cuadrados los que se mueven delante nuestro sino el propio cuadro el que se multiplica incesantemente ante nuestra mirada. La visión activa y desactiva efectos y composiciones preferentes. Las numerosas composiciones que Agam nos ofrece al andar delante de sus cuadros y que siguen un orden previsto siempre el mismo, son menos que las que nosotros provocamos simplemente con mirar los cuadros de Riley en los que se nos ofrecen imágenes inesperadas, imposibles de atrapar, sumamente fugaces e inestables como son las sensaciones y la propia vida.

Una a una las pinturas de Bridget Riley confirman que, aunque el tiempo de la visión sea efímero, sus placeres son duraderos.

En **Pause** (1964) los lunares negros tienen fuerza que crean una red que se impone sobre las perturbaciones que lanzan aún más los lunares hacia nosotros. Tiene dos tipos de inestabilidades, repartidas en tres puntos, todas con una aparente lógica visual, una de ellas similar a la de **Fission** que transforma los círculos en óvalos cada vez más alargados a medida que se acercan a la hipotética línea de fuga, sobre ella, la segunda perturbación que se asemeja a una mancha que agrisara los lunares y óvalos negros. Esta perturbación similar a la de la esquina inferior izquierda podría deberse a la luz, al humo o a una sombra que se interpusiera entre nosotros y el cuadro. Se asemeja a degradaciones y matizaciones que contemplamos continuamente en la vida cotidiana. La imagen es misteriosa y fragmentada, las interrupciones se solapan unas con otras y distorsionan el ritmo general.

En estos cuadros, los recuerdos elaboran lo que la apariencia destruye. Riley recompone la estabilidad de lo que se nos escapa a cada instante.

Bridget Riley consigue ser una respuesta al pop haciendo arte de la visión cotidiana, al arte sistemático flexibilizando su estricta geometría y a un tipo de arte óptico que utiliza chocantes excepciones de la regla para captar la atención.

Sistemas convulsionados por perturbaciones en el módulo de repetición.

Las perturbaciones no se introducen en el sistema general sino como pequeñas modificaciones de la unidad de repetición. El sistema y el orden se mantienen estrictamente pero la figura geométrica elegida como módulo de repetición se hace irregular o sufre ligeras perturbaciones creando un movimiento incesante que arrastra al conjunto. Estamos ante las imágenes en blanco y negro más representativas del arte óptico.

Bridget Riley busca lo esencial del arte, en los signos lingüísticos que lo definen, pero en vez de partir del objeto lo hace del sujeto receptor. El arte no son colores, dibujos o técnicas, son objetos cuyo creador puede desaparecer así como sus motivaciones, pero cuyo receptor es tan necesario como el mismo objeto. El espectador de Riley no es un contemplador que recibe lo que quieren darle sino alguien sobre quien recae una responsabilidad: ver. Quizá esto sea irrelevante para algunos artistas, pero pocos cuestionarían que la música es un arte para ser oído y que oír es un acto sensorial, mental, emocional y espiritual. El arte del siglo XX se repliega sobre sí mismo, pero ese “sí mismo” incluye la visión como receptáculo final y no solamente como testigo.

El espectador agita estas composiciones al mirarlas.

La estructura de **Shiver** (1964) es una red triangular. La repetición sigue un ritmo estable por lo que la malla conserva sus características, pero está sometida a pequeñas convulsiones debido a que los triángulos, todos ellos con la misma medida de base y de altura, tienen distintos ángulos y lados. El sistema logra integrar las inestabilidades que provocan los módulos, pero está recorrido por un incesante movimiento. Por estos años Ryman cubría sus cuadros de pintura blanca, para Noland nada había más allá de las formas y para Stella nada que no fueran franjas. Reducir era el verbo. A su lado **Shiver** es el puro barroco.

Shiver, una de las mejores pinturas de su tiempo, consigue en el ámbito formal una radicalidad similar a la del resto de movimientos artísticos de los sesenta, la pintura es plana, ni fondo ni forma, ausencia de contenido extrapictórico, multifocal, fragmento = fragmento = totalidad, etc., pero en **Shiver** nada de todo ello constituye el tema. Éste aparece cuando la mirada explora ininterrumpidamente el cuadro buscando algo que asir y que no encuentra porque está en continuo cambio. La imposibilidad de retener estos cambios impide el recuerdo, el tema abandona el cuadro y rebota en la mirada que activa el movimiento. Las incesantes transformaciones de los triángulos son un reflejo de nuestra visión que sólo logra retener durante breves instantes lo que está viendo. La mirada no logra traspasar la superficie de la pintura y queda atrapada en ella. Lo efímero es un continuo.

La influencia que tuvo el arte óptico en el arte popular, sólo puede ser comprendida por los aciertos y la universalidad de estas propuestas.

Tremor (1962) tiene como **Shiver** una red triangular perturbada por las transformaciones que sufre el módulo de repetición, la diferencia fundamental entre ambos cuadros es que en aquél el movimiento es casi errático y en **Tremor** está determinado lo que provoca agrupaciones preferentes. También es distinta la sensación general de ambos cuadros acorde con sus títulos. La ondulación de algunos de los lados de los triángulos de Tremor produce un temblor general que contagia al sistema, mientras que en Shiver, grupos de triángulos interrumpen el movimiento de otros grupos y tiran de ellos, estremeciéndose.

La serie **Static** fue concebida después de un largo paseo por el sur de Francia que Bridget Riley compartió con unos amigos. Está inspirada en las hojas del pino cuyas puntas son apenas puntos en el cielo. Cada cuadro de esta serie es de una sencillez extrema, pequeños círculos y óvalos negros posan a la misma distancia unos de otros tal como si volaran en el espacio. Aparentemente nada para ver y aún así el movimiento es incesante, los pequeños puntos negros se abren, se agrupan en rombos, se cruzan, crean líneas curvas, diagonales o paralelas y sorprendentemente apuntan colores. Apenas nada para ser visto y aún así surgen ante nosotros un sinfín de imágenes y agrupaciones sin que logremos retener ni repetir ninguna de ellas. Demasiado movimiento para ser hipnóticas y aún así nos atrapan y toman nuestra atención. ¿Dónde transcurre tanta actividad?, ¿dónde están las imágenes, en el cuadro o en nosotros que las vemos?. Con estas pinturas el espectador se ve obligado a hacer también abstracta su visión y a reconocer en ellas la nada y lo sublime. Y el placer de ver que nunca se agota.

**Un sistema de repetición marcado por la alternancia de fuerzas opuestas: estabilidad-
inestabilidad, horizontalidad-verticalidad^{xx}.**

El ritmo que rige el sistema combina la estabilidad y la inestabilidad, cuya alternancia se mantiene a lo largo del cuadro y estructura la repetición modular. Los efectos ópticos más relevantes se producen al entrar en relación los componentes estables e inestables, pero se ven aumentados, distorsionados incluso eclipsados al surgir incesantemente otros que derivan del propio módulo de repetición y que una mirada sostenida descubre. Las pinturas posteriores de franjas y meandros comparten este sistema, por ejemplo el grupo **Cataract** o **Zing**, aunque la introducción del color acarrea cuestiones específicas.

Descending (1965). Los módulos de repetición, los sistemas e incluso las irregularidades de los cuadros de Bridget Riley se asemejan a los de los tejidos. La pintora rechazó cualquier propuesta de crear un arte múltiple y seriado, por lo que la relación no es intencionada sino debida al uso de estructuras y módulos universales. Esta universalidad y su neutral disposición permite tomarlos sin simbolismos ni conceptos añadidos tal como ella los ha utilizado.

Descending está creado por un zigzag continuo de líneas horizontales, paralelas, blancas y negras. Los cambios direccionales del zigzag en los ángulos ascendentes crean líneas verticales que se curvan ligeramente, mientras que en el quiebro descendente todos los ángulos están en línea recta lo que crea una alternancia de estabilidad e inestabilidad en el sistema.

Captamos la estructura rítmica, estabilidad-inestabilidad, al tiempo que numerosas y cambiantes imágenes aparecen inesperadamente ante nuestra mirada que, sostenida ante el cuadro, percibe cada vez un mayor movimiento general que resalta agrupaciones y lugares preferentes, puntos de sombra que se retienen tan sólo un instante y que se multiplican incesantemente. En las pinturas de Riley guardar la totalidad sólo es posible como acto mental volitivo porque la totalidad sólo pervive en efímeras sensaciones.

Los sistemas cromáticos

En 1967, Bridget Riley empieza a trabajar el color. Al principio introduce grises en sus cuadros blancos y negros^{xxi} y realiza la serie **Deny**, “*Quería algo que operara a mayor nivel, capaz de un mayor desarrollo, que tuviera una cualidad más gris, como la indeterminada naturaleza de la realidad*”, pero de inmediato se suceden las series **Cataract** o **Chant**, que son plenamente cromáticas. Los formatos aumentan considerablemente, el maravilloso **Late morning** mide 226,1 x 359,4 cm. Estos nuevos trabajos van a hacer posible que el color-luz consiga la relevancia y el esplendor que presagiaban los cuadros de Seurat y las compenetraciones de Balla.

El color es inestable, pero no todo color tiene el mismo grado de mutabilidad. El color-pigmento logra una persistencia cromática mayor y tiende más a ser relativo que inestable, es decir a variar según el espacio, los tonos con los que entre en contacto o tenga alrededor, al contrario el color-luz es efímero en sí mismo y en constante transformación. El color-luz reclama la percepción como el lugar donde desarrollar su actividad. Es el elegido por Riley.

Riley encuentra en las franjas, por su neutralidad como forma y su directa transmisión del color, y en una paleta limitada una manera simple y eficaz para realizar sus sistemas cromáticos.

Los sonidos se escuchan con el mismo orden secuencial con el que se emiten por lo que, aunque permanezcan en nosotros como sensación por un tiempo indefinido, el oído afronta el tiempo. Para la visión, por el contrario, el tiempo es un extraño. La pintura concierne a la visión y permanece en el espacio. ¿Cuánto tiempo necesitamos para ver? Vemos de soslayo y moviendo continuamente la mirada de una cosa a la otra, así completamos lo ya visto con nuevos retazos, focalizando de cuando en cuando y de nuevo de reojo, en un efímero ir y venir. ¿cuánto tiempo?. Balla afrontó esta cuestión que atañe tanto al cuadro como al espectador con la **Bambina che corre sul balcone** y las compenetraciones representando el movimiento como una acción que transcurre siempre en el presente. ¿Cuánto tiempo necesitamos para ver un cuadro? el mismo que para ver un paisaje, un instante o el infinito. El ojo es un órgano escurridizo ajeno al tiempo.

Cincuenta años después de los intentos futuristas por representar el movimiento en el espacio fijo del cuadro y de “*lanzar al espectador en medio del cuadro*”, Bridget Riley asume el artificio de la pintura para, en la mayor medida posible, naturalizarla. Los sistemas estructuran el caos y, como en la naturaleza, hacen posible la vida.

Zing I (1971). Presenta un sistema similar al del apartado anterior donde se alternan la estabilidad y la inestabilidad. La estabilidad viene dada por la yuxtaposición de unas marcadas y precisas líneas verticales, blancas y de color, el “dibujo” del cuadro y la inestabilidad por unas inesperadas emanaciones iridiscentes que se extienden horizontalmente. La reverberación horizontal del color es tan potente que logra equilibrar el dibujo de las franjas verticales. Como corresponde por naturaleza la forma aporta estabilidad al cuadro y el color, inestabilidad.

La inestabilidad del color no es un caos angustiante, la inestabilidad del color es ese momento impreciso en el que las cosas se compenetrán.

Winter Palace (1981) es el nombre del hotel en el que estuvo en su viaje a Egipto.

En los sistemas cromáticos, Riley define de antemano el color, generalmente tres, a lo sumo cinco y le impone unas reglas precisas. Elige aquéllos que, en el espectro del arcoiris, están próximos a la transformación, por lo que en vez de rojos, azules y amarillos encontramos turquesas, magentas, verdes y ocre. Los utiliza como color-luz. Los distribuye en estrechas líneas yuxtapuestas consiguiendo el contacto máximo entre contiguos lo que unido a los tonos utilizados aumenta el grado de reverberación de cada uno de ellos y del conjunto en general. “*Los colores individuales cambian su identidad a través de la yuxtaposición by re-relating estas yuxtaposiciones, el color colectivo del grupo cambia*”.

El propósito constructivista de conseguir que el color dibujara las formas, queda aquí superado por un color que logra imponer su propia idiosincrasia más allá de toda forma.

Aunque los azules, ocre, verdes, magenta, blancos y negros de **Winter Palace** hayan salido con el mismo tono de la paleta, su disposición programada y no repetida nos hace ver unos colores vivos que palidecen, se oscurecen o brillan por emanación no sólo de ellos mismos sino de lo que les rodea. Nuestra visión percibe el resto.

Aurulum (1977) Si alguien piensa que los colores pueden transmitir belleza, aquí tiene un ejemplo. Las franjas rectas, se curvan, se insinúan en pequeños meandros de manera ordenada y precisa aumentando el efecto cromático de la yuxtaposición. La composición general se hace aparentemente más libre, las relaciones entre los colores se multiplican y las agrupaciones son más inesperadas. Vemos algunas de ellas de colores vivos que más tarde dejan paso a otras de tonos más sutiles que nos obligan a focalizarlas, cuando retornamos la vista a la composición general ya nada es lo mismo. La estructura nos invita a un paseo continuo por la superficie de la pintura.

La totalidad no es necesariamente una unidad, es una pluralidad que se renueva continuamente^{xxii}. Riley revisa la veracidad de lo que vemos, como llave del conocimiento y de la emoción. *Statement* (1970) (mis pinturas): “*the intimate dialogue between my total being and the visual agents wich constitute the medium*”. En estos cuadros hay tanto para ver como tiempo tengamos para hacerlo.

Perception is the medium.

ⁱⁱ Max Bill, Manifiesto del arte concreto. 1936.

^{iv} Estas frases han sido extraídas de la carta enviada a Alfred Barr.

"Matemos el claro de luna" era el grito esencial del segundo manifiesto de Marinetti (abril de 1909), del que la pintura de Balla sería un reflejo, pero Balla se atribuyó la autoría de la frase y posiblemente cambió la fecha de "Luce elettrica" para poder apoyar esta idea. El manifiesto fue reproducido en Italia en 1911, pero la versión francesa publicada en 1909 da la razón a Marinetti. La carta de Balla escrita cuarenta años más tarde, sin duda invierte la secuencia de los hechos.

En este caso como en tantos otros, muchos miembros de las primeras vanguardias modificaron a posteriori la cronología de algunas de sus obras para defender la originalidad inicial de su trabajo.

^v **Studio per "Lampada ad arco"**. 1909. Lápiz. 11 x 5 5/8". Collection, The Museum of Modern Art, New York.

^{vi} "Bambina multiplicato balcone o Bambina che corre sul balcone", 1912. Oleo sobre lienzo. 125 x 125 cm. Civica Galleria d'Arte Moderna. Racolta Grassi. Milán.

^{vii} **Seduta al Pincio**, 1902-1903. Oleo sobre lienzo. 24 1/4 x 36". Civica Galleria d'Arte Moderna, Milán.

^{viii} **Ritratto all'aperto**, 1902. Oleo sobre lienzo. 61 3/4 x 45 1/4". Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

ix

Compenetrazione iridescente, n. 1 (1912). Oleo sobre tela. Winston-Malbin collection, New York.

Compenetrazione iridescente, n. 2 (1912). Oleo sobre tela. 77 x 77 cm. Firmado "Futur Balla". Propiedad Balla. Actualmente pertenece a la colección Harry y Lydia Winston, Michigan (U.S.A.).

Exposiciones: "Balla", Fondazione Origine, Roma, 1951; "Balla", Amici della Francia, Milano, 1951; "Futur Balla", Galleria d'Arte Contemporanea, Firenze, 1952; "VIII Quadriennale", Roma, 1959-1960.

Compenetrazione iridescente, n. 3 (1912). Oleo sobre cartón entelado, 67 x 46,5 cm. Malborough Fine Art Ltd., Londres, Roma.

Exposiciones: "Balla-Severini", Rose Fried Gallery, New York, 1954; Some aspects of 20th Century Art, Malborough Fine Art Ltd., Londres-Roma, 1961.

Compenetrazione iridescente, n. 4 (1912-1913). Oleo sobre cartón entelado, 55 x 76 cm. Galleria Blu, Milán. Actualmente Galleria Civica d'Arte Contemporaneo, Turín.

Exposiciones: Rose Fried Gallery, New York, 1954. VIII Quadriennale, Roma, 1959-1960.

Compenetrazione iridescente, n. 5 (1914). Título: "Eucaliptus". Óleo sobre tela. 100 x 120 cm. ¿?. Colección privada USA ¿?.

Compenetrazione iridescente, n. 7 (1912). Oleo sobre tela 77 x 76,7 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Turín. Exposiciones: Venecia 1986.

Compenetrazione iridescente, n. 8 (1912). Témpera sobre cartón, 33 x 31 cm. Colección privada, Roma. Actualmente Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

Exposiciones: "Futurism", Museum of Modern Art, New York, Detroit Institute of Arts, Los Angeles County Museum, 1961-1962.

Compenetrazione iridescente, n. 9 (1912-1913). Témpera sobre cartón, 43 x 44 cm. Propiedad Balla, Roma. Actualmente Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

Exposiciones: "Balla", Galleria Origine, Roma, 1950; "VIII Quadriennale, Roma, 1959-1960.

Compenetrazione iridescente, n. 10 (1912). Témpera sobre papel. 50 x 32 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

Exposiciones: Venecia 1986.

Compenetrazione iridescente, n. 11 (1912-1913). Témpera sobre cartón, 57,5 x 38 cm. Propiedad Balla, Roma. Actualmente Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

Exposiciones: Turín 1963, Venecia 1986.

Compenetrazione iridescente, n. 12 (1914) Oleo sobre cartón entelado, 75 x 55 cm. Colección privada, Roma.

Compenetrazione iridescente, n. 13, (1913-1914). Témpera sobre cartón entelado, 94 x 72 cm. Propiedad Balla, Roma.

^x Siempre que me sea posible y referido exclusivamente a Max Bill mantendré las minúsculas como él deseaba.

^{xi}

^{xii} Theo van Doesbourg. Pintura pura, 1920. Óleo sobre tela. 130 x 80,5 cm. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, París.

^{xiii} Arte concreto. Max Bill

^{xiv} En el catálogo de las exposiciones: "Piet Mondrian" Kunsthau, Zurich, 1955, "Piet Mondrian" The Solomon R. Guggenheim Museum y Kunstmuseum, Berna. 1972.

^{xv} Sistema: Regla simple y arbitraria que rige una obra o una serie de obras. Toda pintura sistemática comporta sin embargo una elección arbitraria (como la elección del material). Francois Morellet, 1977.

^{xvi} Trama: Todas las yuxtaposiciones o superposiciones regulares e infinitas de elementos idénticos.

^{xvii} I was astonishing, about half the people there were wearing clothes based on my paintings and I tried avoid having to talk to the people who were the most completely covered in "me". There was one member of the MOMA Council who was so furious that he said "So, you don't like it? Well have you on the back of every match box in Japan". Bridget Riley. Dialogues in art.

^{xviii} Según Frances Spalding en el catálogo **Bridget Riley. Paintings from the 1960s and 70s** organizada por la Serpentine Gallery en 1999. Riley vió el cuadro en la Bienal de Venecia de 1960, pero en el catálogo correspondiente a las obras expuestas no figura por lo que quizá lo viera en ese mismo viaje en Milán en la Civica Galleria d'Arte Moderna donde está expuesto.

^{xix} **Composición con red (1918) Oleo sobre tela. Haags Gremeentemuseum, The Hague. La red de este cuadro está contradicha por su formato romboidal.**

^{xx} "La base de mi pintura es: que cada una de ellas presenta una situación particular. Ciertos elementos dentro de esta situación permanecen constantes. Otros precipitan su autodestrucción. Recurrently, como resultado del ciclo de movimiento y reposo, disturbance y reposo, la situación original queda restaurada." Bridget Riley.

^{xxi} "No puedes mantener una posición extrema preservándola" Bridget Riley

^{xxii} A mediados de los años ochenta Bridget Riley da un paso hacia una geometría estricta con unas composiciones alejadas de su "realismo" anterior, los sistemas quedan como base de la composición, pero ya no siguen reglas precisas que determinen el cuadro y los colores se hacen forma. En los noventa los bloques verticales y horizontales que estructuraban estas obras se

suavizan con curvas y formas romboidales. Es un trabajo espléndido que no voy a tratar. Son formas que indudablemente se relacionan y se traban entre sí, pero que no están en el trance de penetrarse unas a otras. No son compenetraciones.